THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON.
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION.
**M 170.2

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/revueetgazettemu1851pari

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MESSIEURS

AD. ADAM,
ANDERS,
DAMCKE,
BENEDICT,
HECTOR BERLIOZ,
HENRI BLANCHARD,
MAURICE BOURGES,
GEORGES BOUSQUET,
OSCAR COMETTANT,
DAVISON,
ERNEST DESCHAMPS,
DUESBERG,
FÉTIS père,
ÉDOUARD FÉTIS,
GRUNEISEN,
STEPHEN HELLER,
JULES JANIN,
GUSTAVE HÉQUET,
KASTNER,
L. KREUTZER,
ADRIEN DE LA FAGE,
J. MAUREL,
AMÉDÉE MÉREAUX,
AUG. MOREL,
Le Prince DE LA MOSKOWA,
J. D'ORTIGUE,
L. RELLSTAB,
PAUL SMITH,
SYLVAIN SAINT-ÉTIENNE.

DIX-HUITIÈME ANNÉE.

1851.

PARIS
AU BUREAU DU JOURNAL, 1, BOULEVART DES ITALIENS.

1851.

7 M. 170.2
Allen A. Brown
Aug 14. 1894

TABLE DU DIX-HUITIÈME VOLUME

DE LA

REVUE ET GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

ANNÉE 1851.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

A

Académie des beaux-arts (Séance de l'). 32. — Liste des compositeurs présentés pour remplacer Spontini, 86. — Concours préparatoire pour le prix de composition musicale, 191. — Concours de composition musicale, *art.* signé P. S, 277. — Distribution des prix. 231, 236

Adresse présentée par une députation d'artistes à lord Westmoreland, 224.

Année 1850 (Revue de l'), *art.* de Paul Smith, 1.

Anniversaires. De M. Baldenecker, célébré à Francfort, 343. — de Mendelssohn, à Berlin, 310. — de M. Pichler, à Osnabruck, 240. — de M. Reissiger, à Dresde, 400.

Artistes dramatiques. Renouvellement du comité, 6. — Tirage de la loterie, 127. — Séance annuelle pour le renouvellement du bureau, 142. — Rapport de M. Ferdinand Langlé, 149.—Séance annuelle, rapport rédigé par M. Samson, 198. — Publication des comptes-rendus de M. Samson, 271.

Artistes musiciens. Inauguration des galeries du bazar Bonne-Nouvelle, 39. — Compte-rendu de la Société depuis sa création, 45 — Assemblée générale, compte-rendu des travaux de l'année, 180. — Assemblée générale; reconstitution du bureau, 191. — Extrait des comptes rendus de l'année, 250. — Fêtes musicales de Troyes, *art.* de Bousquet, 193.

Auditions musicales. *Art.* d'Henri Blanchard, 21, 29, 391,397, 411. — de Mme de Haro, à Boulogne-sur-Mer, 343.

B

Belgique (Séance de l'Académie royale de), 168.

Bruxelles (Conseil communal de), séance du comité, 392.

C

Chronique musicale.

— Amiens. Détails sur le concert de la Société philharmonique, 93.

— Berlin. Correspondance théâtrale, *art.* de L. Rellstab, 69, 103. — Détails sur l'exécution de l'oratorio la *Mort de Jésus*, 134. — Sur la tragédie d'*Euripide*, 150. — Correspondance théâtrale, 197. — Détails sur la fête donnée par la Société Liedertafel, 245. — Sur le *Prophète*, joué par Roger, 223. — Sur l'exécution du *Requiem* de Mozart, la reprise d'*Olympie*, de Spontini, 350.

— Bruxelles. Correspondance théâtrale par Edouard Fétis, 13, 77, *art.* signé E. F. — Détails sur les concerts, 119. — Correspondance théâtrale, 157. Détails sur le festival, 239. — Sur le concert donné dans le Cercle artistique, 342. — Sur l'ouverture du théâtre italien, 372. — Compte-rendu de l'opéra de Duprez, par Edouard Fétis, 382. — Sur les théâtres et les cafés-concerts, 398.

— La Haye. Sur l'exécution de l'opéra *Lambert Simnel*, *art.* de M. Eugène Prevost, 133.

— Lisbonne. Correspondance théâtrale, 21.

CRONIQUE MUSICALE.

— Londres. Correspondance théâtrale. Détails sur la troupe de M. Lumley, 102. — Sur les débuts de la troupe, 167. — Sur l'*Enfant prodigue*, le procès de MM. Lumley et Gye, *art* signé Z, 206. — Sur l'opéra de Thalberg, 231. — Sur les concerts, 414.

— Saint-Pétersbourg, *art.* de Damcke, 186.

Concerts.

— de la Société des concerts, à l'Hôtel-de-Ville, 263.

— de l'Union musicale, *art.* d'Henri Blanchard, 21, 36, 67, 91.

— de la Société philharmonique, *art.* d'Henri Blanchard, 21, 36, 67. — *art.* de Léon Kreutzer, 106. — *art.* de Maurice Bourges, 141.

— de la Société Sainte-Cécile, *art.* d'Henri Blanchard, 29, 43, 61, 77, 90, 390.

— spirituel, 124.

— consacré aux jeunes compositeurs, 139.

— au bénéfice de la Société allemande de bienfaisance, *art.* d'Henri Blanchard, 68.

— au théâtre de l'Opéra-National, 367.

— Abbeville. — au profit des pauvres, 104.

— Aix-la-Chapelle. — de la cour, au bénéfice de la veuve de Kreutzer, 199.

— Amiens. — de la Société philharmonique, 136.

— Arras — de la Société philharmonique, 128.

— Berlin. — de la cour, 32 — de M. de Laade, au bénéfice de la famille Lortzing, 55. — au bénéfice des apprentis malheureux, 79. — de la Société d'artistes hongrois, 104. — des chœurs de l'Opéra-Royal, 334.

— Besançon. — de la Société philharmonique, 191.

— Bonn — de la Société de chant, 422

— Bordeaux. — de la Société Sainte-Cécile, 159.

— Boulogne-sur-Mer. — au bénéfice des pauvres, 142.

— Bruxelles. — spirituel au profit de la Caisse centrale des artistes, 143.

— Dresde. — de la Société d'Erk, 383. — au bénéfice des pauvres musiciens, 383.

— Francfort — au bénéfice des artistes de l'orchestre, 143.

— Gien. — de l'Institut, 327.

— Hechingen. — dans la salle du nouveau palais, 296.

— Leipzig. — du Gewandhaus, 383.

— Liége. — de l'Association des crèches, 47. — de l'Association musicale, 104, 143.

— Lille. — de l'Association musicale, 120, 400.

— Limoges. — de la Société philharmonique, 6.

— Londres — de la Société Beethoven, 151. — au Théâtre de la Reine, 216.

— Marseille. — de l'Association des artistes musiciens, 23.

— Orléans. — de la Société philharmonique, 110.

— Presbourg. — de la Société Saint-Martin, 304.

— Rouen. — des pompiers, 70. — de la Société de bienfaisance de Saint-Antoine, 374.

— Saint-Omer. — de la Société d'harmonie, 86.

— Séville. — de la Société philharmonique, 199.

— Weimar. — de la cour, 240.

— d'Albert (Emile) dans la salle Pleyel, *art.* d'Henri Blanchard, 51.

— d'Altes frères dans la salle Herz, *art.* d'Henri Blanchard, 68.

— de M. Balfe à Exeter Hall, 39.

— de Batta (Alexandre) à La Haye, 23. — à Amsterdam, 23. — a Ems, 349. — à Baden-Baden, 349.

— de M. Bavery à Saint-Pétersbourg, 151.

CONCERTS.

— de M. Bazzini à Bordeaux, 46. — à Rennes, 168. — à Rouen, 327, 374.

— de M. de Bériot et ses élèves à Bruxelles, 52. — au Théâtre-Italien de Paris, *art.* d'Henri Blanchard, 107, 124, 140. — à Boulogne-sur-Mer, 151.

— de Mme Bernard Gjertz à Lyon, 79.

— de M. Blumenthal à Londres, 184.

— de MM. Brisson et Vangelder dans la salle Pleyel, *art.* d'Henri Blanchard, 114.

— de Mme Comettant (Oscar) à Rennes, 63.

— de M. Croze (Ferdinand) à Vienne, 87. — à Munich, 136.

— de Cossmann, violoncelliste, à Bade, 295.

— de M. Delagrave à Bordeaux, 104.

— de Mlle Delaroche-Jagu dans la salle du Casino-Paganini, *art.* d'Henri Blanchard, 99.

— de M. Dubois (Amédée) en Belgique et en Hollande, 31. — dans la salle Sax, à Paris, *art.* d'Henri Blanchard, 115.

— de Mlle Ducrest (Marie) dans la salle Pleyel, *art.* d'Henri Blanchard, 77.

— de Duprez à l'Isle-Adam, 263.

— de Mme Farrenc, *art.* d'Adrien de la Fage, 109

— de M. Forgues (Emile) à Bordeaux, 127.

— de Franco Mendes (Jacques), violoncelliste à Amsterdam, 128.

— de M. Eller, violoniste, à Pau, 111.

— de Ernst à Londres, 191.

— de Galli dans la salle Herz, 86.

— de M. Géraldi dans la salle Pleyel, 132.

— de Gottschalk au profit des ouvriers de la maison Pleyel, 141. — à Bilbao, Bordeaux, Tarbes et Bayonne, 359.

— de M. et Mme Guichard à Angoulême, 207.

— de Hainl (Georges), à Lyon, 39.

— de Mlle Hayes (Catherine) à Albany, 407.

— de M. Jacquart, violoncelliste, dans la salle Herz, 132.

— de Jaëll (Alfred) à Vienne, 23.—à Trieste, 319.

— de M. Joignant, violoniste, *art.* d'Henri Blanchard, 62.

— de MM. Jullien et Vivier à Manchester, 14. — à Londres, 400.

— de Jullien (Paul) dans la salle des artistes musiciens, *art.* d'Henri Blanchard, 84. — dans la salle Paganini, 138. — au Théâtre de la Reine à Londres. 319.

— de Mlle Krinitz (Elisa), pianiste, à Brighton, 391.

— de M. Kruger dans la salle Pleyel, *art.* d'Henri Blanchard, 91. — au Théâtre de la Reine à Londres, 255.

— de M. Lacombe (Louis) à Lille, 79. — dans la salle Bonne-Nouvelle, *art.* d'Henri Blanchard, 115.

— de Mlle Laguesse dans la salle Sainte-Cécile, *art* d'Henri Blanchard, 114.

— de M. Lamazou, *art.* d'Henri Blanchard, 114.

— de M. Lecieux (Léon) dans la salle Herz, *art.* d'Henri Blanchard, 109.

— de M. Lemaire à Anvers. 159.

— de M. et Mme Léonard à Stockholm, 215.

— de Lind (Jenny) à Charlestow, 32. — aux Etats-Unis, 159.

— de M. Lomagne, à Perpignan, 40.

— de Mme Lucci Sievers dans l'hôtel Monaco, 127.

— de Mlle Martin (Joséphine) avec M. et Mme Boulanger-Kunzé à Dieppe, 32.

— de M. et Mme Massart dans la salle Pleyel, *art.* de Maurice Bourges, 139.

— de Mlle Mattmann (Louise) dans la salle Sax, *art.* d'Henri Blanchard, 114.

— de M. Max Mayer dans la salle Herz, *a t.* d'Henri Blanchard, 109.

CONCERTS.

— de M. Meumann, dans la salle Sax, 138.
— de Mme Montignani, pianiste, dans la salle Sax, *art.* d'Henri Blanchard, 115.
— de M. Moscheles à Weimar, 327.
— de Milanollo (Teresa) à Strasbourg, 47. — à Francfort, 103. — Metz, 422.
— de Mlle Milhès (Celine), pianiste, dans la salle Sax, 104.
— de M. Neidhart à Berlin, 6.
— des sœurs Neruda à Kœnigsberg, 40.
— de M. Offenbach dans la salle Herz, 131. — à Marseille, 367.
— de Ole Bull à Hambourg, 120.
— de M. Pellegrin dans la salle Sainte-Cécile, *art.* d'Henri Blanchard, 51.
— de M. Petit (Anatole) dans la salle Pleyel, *art.* d'Henri Blanchard, 37.
— de M. Pilet dans la salle Herz, *art.* d'Henri Blanchard, 62.
— de M. Pixis (Théodore) à Cologne, 32. — à Bade, 295.
— de Mme Pleyel à Lyon 46, 103. — à Marseille, 70. — à Nîmes, 103.
— de Prudent (Emile) à Lyon, 119.
— de Mme Puzzi et M. Aguilar à Londres, 184.
— de MM. Reinecke, Kœnigslœw et Nabich, *art.* d'Henri Blanchard, 108.
— de Roger à Hambourg, 319.
— de Mlle Rouy (Hersilie), pianiste, dans la salle Sax, *art.* d'Henri Blanchard, 108.
— de M. Rudersdorf à Berlin, 122.
— de Mme Rywacka (Louise) à Hambourg, 288.
— de Mme Sabatier, Mlle Graumann et Paul Julien à Boulogne, 319.
— de Schulhoff, pianiste, à Saint-Petersbourg, 151.
— de M. Seligman dans la salle Pleyel, 132.
— de Serato (Maria), violoniste, à Munich, 319.
— de M. Seymour Shiff à Moscou, 64.
— de Mlle Spohr (Rosalie), harpiste, à Vienne, 23.
— de M. Stamaty (Camille) dans la salle Pleyel, 138.
— de M. Staudigl à Leipsig, 191.
— de M. Sowinski (Albert) dans la salle du foyer à Beauvais, 23. — à Poitiers, 224, 247. — aux bains de mer de Royan, 278.
— de M. Vieuxtemps dans la salle des artistes musiciens, *art.* d'Henri Blanchard, 124. — — avec Wolff (Edouard) à Metz et à Nancy, 191. — à Caen, 198.
— de Mlle Wagner à Hambourg, 184.
— de M. Wilmers à Bade, 295.— à Cologne, 422.
— de Wilhelm Kruger à Leipzig, Stuttgardt et Darmstadt, 392.
— de M. Wright à Brighton, 391.
— de M. Zompi (Diomède) dans la salle Pleyel, *art.* d'Henri Blanchard, 50.

Matinées musicales :

De M. Alard dans la salle Sax, *art.* d'Henri Blanchard, 43, 76, 138.
De M. Angelo Bartelloni, *art.* d'Henri Blanchard, 90.
De MM Berou, Fromhertz, Mas, Dufour, Labro, Brunot Romeden, Leroy, Rousselot, Marzoli et Leroy jeune, à Tours, 94.
De Mlle Hedwige Brzowska, pianiste, à Leipzig, 168.
De M. Bessems dans la salle Sax, *art.* Henri Blanchard, 124.
De Mmes de Châteauneuf et de Grammont, au profit de l'Œuvre des Saints-Anges, dans la salle Herz, *art.* d'Henri Blanchard, 43.
De Mlle Wilhelmine Clauss, pianiste, 15.
De M. Collongues, *art.* d'Henri Blanchard, 124.
Des frères Dancla, *art.* d'Henri Blanchard, 29, 50, 90.
De M. Deloffre, violoniste, *art.* d'Henri Blanchard, 21.
Des élèves du Conservatoire, 15.
De M. Ettling, *art.* d'Henri Blanchard, 114.
De MM. Giacomo et Arnaud, dans la salle Herz, 127.
De Giorgetti à Florence, 240.
De Mlle Guénée, *art.* d'Henri Blanchard, 124.
De M. Gouffé, contrebassiste, *art.* d'Henri Blanchard, 68, 77, 177.
De Mlle Elisa Krinitz, à Londres, 240. — à Brighton, 391.
Des frères Lapret, *art.* d'Henri Blanchard, 51.
De l'Association des fabricants et artisans pour le patronnage des orphelins, dans la salle Herz, 159.
De Mlle de Malleville, *art.* d'Henri Blanchard, 67, 85, 114, 131.
De M. et Mme Malibran dans les salons de M. Kriegelstein, 167.
De Mme Mancra-Launer, *art.* d'Henri Blanchard, 99.
De Mlle Mira, 132.
Philanthropiques dans la salle Sainte-Cécile, 138.
De M. Pierson, *art.* d'Henri Blanchard, 76.
Donné au profit de l'œuvre des Familles, *art.* d'Henri Blanchard, 76.
De Mlle Rachel dans Willis Rooms, à Londres, 255.
De Mlle Amélie Schulz, 350,
De M. Seligman, violoncelliste, à Londres, 207.
De la Société des artistes musiciens, à Bruxelles, 15.
De Mlle Vavasseur dans l'hôtel Monaco, 166.

CONCERTS.

Soirées musicales :

Au bénéfice d'un artiste, *art.* d'Henri Blanchard, 61.
De Mlle Bélin de Launay, pianiste, 15.
De M. de Caraman, dans ses salons, 183.
Du Cercle de la Conversation, 383.
De M. Colblain, violoniste, 119.
De Mlle Danhausser, dans la salle Sainte-Cécile, *art.* d'Henri Blanchard, 108.
De Mlle Dillon (Juliette), *art.* d'Henri Blanchard, 99.
De M. Eriard, 36.
De M. Géraldy, à Bruxelles et à Liége, 22.
De Mlle Gras, dans la salle Sax, 138.
De M. Guillot (Antonin), *art.* d'Henri Blanchard, 21.
De Mme Hennelle, dans la salle Pleyel, *art.* d'Henri Blanchard, 108.
De M. Lacombe (Louis), à Lille, 39.
De l'ambassade de Prusse, 63.
De Mlle Langlumé, pianiste, *art.* d'Henri Blanchard, 114.
De M. Lecouppey, *art.* d'Henri Blanchand, 61.
De M. Lvoff (Alexis), à Saint-Pétersbourg, 151.
De M. Marmontel, *art.* d'Henri Blanchard, 37.
De M. et Mme Massart, *art.* d'Henri Blanchard, 61, 108.
De M. Mathias (Georges), pianiste, *art.* d'Henri Blanchard, 62.
De Néruda (sœurs), à Saint-Pétersbourg, 151.
De Mlles Nicolo et Mattmann, *art.* d'Henri Blanchard, 91.
De M. Norblin (Emile), violoncelliste, dans la salle Sax, *art.* d'Henri Blanchard, 44.
De M. Praeger, dans la salle Sax, *art.* d'Henri Blanchard, 44, 121.
De M. Pratté, harpiste, à Leipzig, 70.
De M. Poisot (Charles), dans l'hôtel de Castellane, *art.* d'Henri Blanchard, 44.
De M. Remeny, violoniste, 119.
De Mlle de Rupplin, dans les salons des bains Tivoli, *art.* d'Henri Blanchard, 108.
De M. Tellefsen, pianiste, dans l'hôtel Lambert, 141.
De MM. Vincent et Thouret, à Auteuil, 40.
De M. Vieuxtemps, 137, 149.
De MM. Wartel et Possoz, à Anvers, 383.
De Mme Wartel, *art.* d'Henri Blanchard, 44.
De Wieniawski frères, à Saint-Pétersbourg, 151.

Conservatoire de Paris. Réunion du comité, 39, 183. — Exercices des élèves, 90, 155, 171. — Nomination de MM. Reber (Henri) et Duvernoy comme professeurs, 198. — Concours, *art.* reproduit du *Moniteur*, 246. — Concours annuels, 254, 257. — Noms des membres du jury nommé pour les concours 271. — Distribution des prix, 380.
Cours de chant et de déclamation lyrique par Duprez, 39.
Construction d'une nouvelle salle de concert par M. Barthélemy, 191.

E

Engagements.
— d'Euzet au théâtre de la Pergola à Florence, 406.
— de M. Pischek aux Etats-Unis, 343.
— de Mme Tedesco à l'Opéra de Paris, 287.
— de Mlle Wertheimber à l'Opéra-Comique, 334.

Exposition universelle de Londres.
Distribution des récompenses, 391. — Clôture de l'Exposition, 342.

F

Festival d'Aix-la-Chapelle, 222.
— du Nord, à Hanovre, 199.
— du Nord, *art.* de Gustave Hequet, 221.
— de la Suisse, à Berne, 248.
— de chant, à Passau, 231.
Fête au Jardin-d'Hiver, au bénéfice des crèches de Chaillot, *art.* d'Henri Blanchard, 138.
— de Troyes, 189.
— de Meaux, pour la Société d'agriculture, 198.
— à l'Industrie universelle, 205.
— au château de Bessencour, 271.
— au Château-des-Fleurs, 278.
— à Valmondois, 295.
— de M. le vicomte d'Arlincourt, 421.

G

Gazette musicale. — Album de chant et de piano offert aux abonnés, *art.* de Sylvain Saint-Etienne, 25. — Album de chant et de danse, *art.* d'Henri Blanchard, 418. — Album de 40 Mélodies, de Schubert, 418.

Gymnase musical, exercices des élèves, 126. — Concours d'harmonie et de composition, 300. — Distribution des prix, *art.* signé P. S., 341.

H

Hommages et récompenses accordés aux artistes:
Cadeau d'une épingle en diamants offerte à Moscheles par la grande-duchesse de Saxe, 327.
Décoration de l'ordre de la Couronne de chêne décernée à M. A. de Bériot par le roi de Hollande, 69.
Décoration de la Couronne de chêne décernée à M. Albert Grisar, 191.
Décoration de la croix de l'ordre du Mérite décernée à M. Auber par le roi de Prusse, 191.
Décoration d'Aigle rouge décernée à Pacini par le roi de Prusse, à Florence, 47.
Décoration d'Aigle rouge décernée à M. de Kustner, 199
Décoration de l'Aigle rouge (4e classe) décernée à M. Vermleuen par le roi de Prusse, 255.
Décoration de l'ordre de Léopold décernée à Tulou par le roi des Belges, 367.
Décoration de l'ordre de Léopold décernée à Alexandre Batta par le roi des Belges, 46.
Décoration de l'ordre royal d'Isabelle la Catholique décernée à M. Emile Forgues, 414.
Décoration de l'ordre royal de Charles III décernée par la reine d'Espagne à M. Lecouppey.
Décoration de l'ordre du Chêne, décernée à Amédée Dubois par le roi de Hollande, 31.
Médaille d'or décernée à M. Nauman par le roi, à Berlin, 343.
Médaille d'or décernée à M. Martin Lazare, 191.
Médaille d'or décernée, à l'Exposition de Londres, à M. Erard, 367.
Présent d'une montre et d'une chaîne offertes à Alexandre Batta à la Haye, 23.

I

Incendie dans les ateliers de la fabrique de pianos de M. Pleyel, 104.

L

Lettres de M. Alexandre Boucher au directeur de la *Gazette musicale*, 95.
— de Mme Nicolo, 103.
— des membres de la Section de musique au président de la Commission municipale de Paris, 110.
— de M. Seghers, 135.
— de M. Wolffel, 150.
— de M. Camille Pleyel, 141, 157.
— de M. Sax, 197.
— de M. Halévy à M. Panseron, 247.
— des directeurs des principaux théâtres, au sujet de l'annonce des Trente jours de plaisirs, 278.
— de M. Thouret, pour rectifier une erreur au sujet du concours de violoncelle du Conservatoire, 278.
— de M. Barthelemy, 350.
— de M. Seghers, 366.
Lille. — Plan de la nouvelle salle destinée à l'exécution du festival, 142.
Lit musical, 15.
Liste des souscripteurs pour le monument de Weber, 262.
Loterie (autorisation d'une) au profit des six Associations réunies, 278.

Littérature musicale.
Antiphonaire de Saint-Gall (sur l'), *art.* d'Adrien de La Fage, 332, 357, 364.
Biographie de Luigi Boccherini, *art.* signé A. F., 116.
Echo (l'), nouveau journal, publié par la maison Schlesinger, à Berlin, 32.
Espagne en 1851 (l'), *art* de Paul Smith, 119.
Etat actuel de la musique en Espagne (de l'), *art.* de Fétis père, 225, 233.
Exposition universelle de Londres (lettres sur l'), *art.* de M. Fétis père, 273, 281, 297, 313, 321, 329, 337, 345, 353, 361, 367, 385, 393, 401, 409.
Favart, sa vie et ses lettres, *art.* de Paul Smith, 243, 251, 265, 275, 289, 302, 305.
Lettre de M. Fétis père à M. d'Ortigues, au sujet de sa lettre à M. le prince de la Moskowa, 161. — Sur les tentatives de restauration dont le chant d'église est l'objet, 147, 165, 181. — A M. le directeur de la *Gazette musicale* sur l'*Enfant prodigue*, 97. — Sur le mécanisme d'un nouveau principe pour le perfectionnement des pianos, 145. — Sur la théorie de la musique, 10, 33.
Exécution (de l') de l'ancienne musique vocale, *art.* du prince de la Moskowa, 17.
Mécanisme instrumental (du), *art.* de Maurice Bourges, 28.
Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin et sur les célébrités de cette ville, *art.* de Fétis père, 189.
Notice biographique sur Nicolo Paganini, *art.* de Paul Smith, 404, 413.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Nouveau Journal d'orgues, par Fétis père, 29.
Prophète (le), analyse de la partition, publiée par un journal bordelais, 318.
Revue d'un demi-siècle, *art.* d'Edouard Fétis, 37. 201, 209, 317, 241, 249.
Tambourin (le), le galoubet, et autres instruments dans les romérages de la Provence, *art.* de Stéphen, 259, 267, 284, 291.
Une partie de l'histoire inconnue jusqu'à nos jours, *art.* de Fétis père, 74.

M

Maîtrise de Rouen (distribution des prix), *art.* d'Amédée Méreaux, 269.

Mariages.

— de M. Meillet, de l'Opéra National, avec Mlle Meyer, de l'Opéra-Comique, 399.
— de Mlle de Reiset avec M. de Granval, 94.
— de Mlle Vervoitte avec M. Pitard, 351.

Monument (Inauguration d'un) à la mémoire de Weber, 230.

Messes.

— exécutée par la Société philharmonique à Arras, 392.
— de Sainte-Cécile, d'Adolphe Adam, *art.* de Georges Kastner, 237, 243.
— de Sainte-Cécile, exécutée à l'église Saint-Eustache, 381.
— de M. Dietsch, exécutée dans l'église de la Madeleine, 381.
— de Cherubini, exécutée dans l'église Saint-Roch, 135
— de M. Elwart, exécutée dans l'église de Notre-Dame-de-Lorette, 46.
— de M. Panseron, exécutée dans l'église de la Madeleine, au bénéfice de l'Association des artistes musiciens, 62.
— de M. Adolphe Adam, exécutée au Grand-Théâtre de Lyon, 86.
— exécutée par la Société philanthropique des Francs-Amis, 392.
— de Lesueur, exécutée dans l'église Saint-Roch, 421.
— de Requiem, par M. Fétis, *art.* signé: X. Y. Z., 126.
— de Requiem, par M. de Beaulieu, exécutée dans l'église Saint-Roch, *art.* d'Henri Blanchard, 139.
— de M. de Sain d'Arod, exécutée dans l'église Saint-Joseph, à Marseille, 199.
— d'Adolphe Adam, exécutée à la cathédrale de Nancy, 142.

N

Nécrologies.

Adam (Mme), 271.
Adam (Léopold), 271.
Bénédict (fils), 334.
Berr (Philippe), 278.
Capelle, 343.
Chollet, 104.
Clauss (Mme), 111.
Dezé, 135.
Dorvo, 32.
Dubois (J.-B.), 310.
Ebeling (Mlle), 421.
Egressy (Benjamin), 288.
Eschborn (Charles), 360.
Flotow (Mme de), 310,
Hofer, 159.
Karl-Serrati, 63.
Lée (Alexandre), 343.
Liszt (Jean), 288.
Mainzer (Joseph), 391.
Menrget, 400.
Miller (Jules), 128.
Nau (Mme), 326.
Pastou, 334.
Ponchard (Mme), 111.
Richelmi, 391.
Ruffini, 216.
Rungenhagen, 421.
Schneider (Bruno), 15.
Sedlaczek, 406.
Shea (Mme), 263.
Sieber (Mme), 334.
Streich (Henri), 400.
Wolf (Mme), 279.
Wolf (Léonard), 343.

Nominations :

De M. Charles Eckert à la place de chef d'orchestre au Théâtre-Italien, 342.
De M. Hoemelle à la place d'organiste dans l'église Saint-Thomas-d'Aquin, 151.

NOMINATIONS.

De M. Kucken pour une place de maître de chapelle au théâtre royal de Stuttgard, 360.
De M. Ferdinand Lavaine, comme membre correspondant de la Société des mélomanes, à Gand, 79.
De M. Lecourt à la place de directeur du Vaudeville, 94.
De M. Meyerbeer comme membre honoraire de la Société philharmonique de St-Pétersbourg, 40.
De M. Reissiger comme maître de chapelle de la cour de Dresde, 400.
De M. Spohr, comme membre honoraire de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg, 327.
De M. Varney à la place de chef d'orchestre de l'Opéra-National, 158.

Notices nécrologiques :

Sur Mme Dacy Salvini, 23.
Sur Dupaty (Emmanuel), 261.
Sur Colet (Raymond-Hippolyte), 132.
Sur Lortzing (G.-A.), 38.
Sur Mengal, *art.* signé F., 230.
Sur Moeser (Frédéric), 46.
Sur Roll (Gaspard), 79.
Sur Spontini (Gaspardo), *art.* de Paul Smith, 41.
Sur Vogt (J.), 79.

O

Opéra allemand (rectification au sujet d'un *art.* d'Edouard Fétis), 70.
Opéras italiens (nomenclature des) représentés en 1851 en Italie, 159.
Ordonnance de M. le directeur de police à Cologne, 406.
Orgue (Invention d'un) enharmonique par M. Thompson, à Londres, 15.
— (Inauguration d'un) de M. Stein, à Guéret, 86.
— (Inauguration d'un), de H. Cavaillé-Coll, à l'église de Saint-Vincent-de-Paul, 257.
Orphéon. 1er concours d'harmonie, *art.* de Jules Simon, 325.

P

Prodige musical, 295.
Propriété des ouvrages d'esprit et d'art (publication de la convention entre la France et le Portugal), 239.

Q

Questions théâtrales.

Changement opéré dans le bureau des théâtres au ministère de l'intérieur, 414.
Décrets du Président pour abolir la commission des théâtres et la Commission des beaux-arts, 406.
Demande de M. Basset pour la création d'un troisième théâtre lyrique, 94.
Demande de prorogation sur la loi de la police des théâtres, 245.
Demande de M. Seveste pour obtenir le théâtre de la Porte-Saint-Martin, 231.
Droits des hospices sur les théâtres, *art.* d'Ernest Deschamps, 92.
Du montant des recettes des théâtres subventionnés pendant le mois d'avril, 183. — Pendant le mois de novembre, 421. — Pendant le mois d'août, 342.
Du nombre d'ouvrages représentés pendant la dernière année théâtrale, 23.
Privilége de huit années, accordé à M. Perrin, pour l'exploitation de l'Opéra-Comique, 135.
Privilége du troisième Théâtre lyrique accordé à M. Edmond Seveste, 146.
Projet d'établir le troisième Théâtre lyrique dans la salle du Théâtre-Historique, 63.
Primes à l'art dramatique, 356.
Procès de M. Ronconi et MM. Leroy, Chabrol et Ce, 6.
Projet du troisième Théâtre lyrique, 6.
Vote de l'Assemblée législative, 373.
Refus du ministre d'accorder le privilége du troisième Théâtre lyrique à la Porte-Saint-Martin, 239.
Subventions théâtrales, *art.* signé P. S., 212.

R

Requiem de M. Wackenthaler, exécuté dans l'église des Missions étrangères, 367.

Revue critique.

Musique religieuse.

Adam (Adolphe). Motets du mois de Marie, 110.
Duvivier. Motet, *art.* d'Henri Blanchard, 287.
Gounod. Compositions religieuses, *art.* reproduit d'un journal de Londres, 30.

REVUE CRITIQUE.

Lavaine (Ferdinand). Messe pour voix de femmes, *art.* d'Henri Blanchard, 287.
Lecouppey (Félix). Les Vœux, méditation, *art.* d'Henri Blanchard, 317.
Momigny (Georges de). Hymne à la Vierge, 205.
Tapio. Ouvrage de chant, *art.* d'Henri Blanchard, 286.
Verhulst. Deux chants religieux, *art.* d'Henri Blanchard, 287.

Ouvrages théoriques. — Méthodes et Etudes.

Bériot (de). Vingt études pour violon, 348.
Catel. Traité d'harmonie avec des additions par M. Leborne, *art.* d'Henri Blanchard, 421.
Comettant (Oscar). Etudes pour piano, *art.* d'Henri Blanchard, 11.
Czerny (Charles). Etudes pour piano, *art.* d'Henri Blanchard, 309.
Garaudé (de). Nouvelle méthode de chant pour les jeunes demoiselles; Méthode de vocalisation et de chant à deux voix, *art.* de Paul Smith, 419.
Goria. Six études caractéristiques pour piano, 418.
Mathias (Georges). Dix études de genre, *art.* d'Henri Blanchard, 228.
Merlemont (Mme de). Suite d'Etudes, 127.
Panseron. Méthode et études pour le chant, solfége concertant à l'usage des Orphéonistes, *art.* de Maurice Bourges, 214.
Seligmann. Etudes sentimentales, pour violoncelle, *art.* d'Henri Blanchard, 295.

Morceaux de divers genres.

Alard. Fantaisie pour violon, sur des motifs de la *Favorite*, *art.* d'Henri Blanchard, 294.
Bériot (de). Concerto pour violon, *art.* d'Henri Blanchard, 253.
Dancla (Charles). *Souvenir de Bellini*, duo pour deux violons, *art.* d'Henri Blanchard, 294. — Duo pour piano et violon, sur la *Norma* et la *Sonnambula*; *l'Attente*, *le Doute*, *le Retour*, trois romances sans paroles, pour violon, *art.* d'Henri Blanchard, 309.
Ernst, Concerto pathétique pour violon, *art.* d'Henri Blanchard, 253.
Lée. Divertissement sur l'*Enfant prodigue*. — Sérénade sur la *Dame de pique*, pour violoncelle, *art.* d'Henri Blanchard, 309.
Léonard. Fantaisie pour violon sur des motifs de *Richard Cœur-de-Lion*, *art.* d'Henri Blanchard, 294.
Leplus. Fantaisie pour flûte. — Trois fantaisies sur des motifs de *Giralda*, *art.* d'Henri Blanchard, 317.
Osborne et Bériot (de). Duo pour piano et violon sur le *Pirate*, *art.* d'Henri Blanchard, 294.
Van-der-Mersch. Morceaux de chant et valses pour piano, *art.* d'Henri Blanchard, 287.
Vieuxtemps. *Souvenir du Bosphore*, mélodie pour violon, *art.* d'Henri Blanchard. 309.

Chant.

Amat (Léopold). Album de chant, 418.
Arnaud (Etienne). Album, 417.
Aulagnier. Arrangement de *Castor et Pollux*, de Rameau, *art.* d'Henri Blanchard, 287.
Dassier. Album, *art.* d'Henri Blanchard, 403.
Duvivier. Mélodies, *art.* d'Henri Blanchard, 287.
Hartog (de) (Edouard). Trois mélodies, *art.* d'Henri Blanchard, 205.
Labarre (Théodore). Album, *art.* d'Henri Blanchard, 403.
Lavainne (Ferdinand). *Le Départ*, mélodie, *art.* d'Henri Blanchard, 205.
Lemoine (Mme Gustave) Album de chant, 417.
Maury (Charles). *Les Heures d'amour*, mélodies, *art.* d'Henri Blanchard, 204.
Mazel (Mlle Robert). Recueil vocal et progressif de vingt-quatre petites fables, pour les enfants, 168. — Guide musical de l'Enfance, 317.
Momigny (Georges de). *Les belles Montagnes*, *Reine des campagnes*, *l'Hirondelle messagère*, *art.* d'Henri Blanchard, 205.
Pascal (Edouard). Six morceaux de chant, *art.* d'Henri Blanchard, 287.
Poisot (Charles). *Karl Moor près du Danube*, scène pour voix de basse, *art.* d'Henri Blanchard, 287.
Regnault. *Chant à la France*, romance, *art.* d'Henri Blanchard, 317.

Piano.

Amadès. *La Favorite des salons*, quadrille, 191.
Burgmüller. Polka-mazurka, *art.* d'Henri Blanchard, 205 — Valse de *Zerline*, *art.* d'Henri Blanchard, 316.
Gerville. *Le Bengali au réveil*, *Rossignol et Fauvette*, *le Carrillon de mon clocher*, fantaisies pour piano, *art.* d'Henri Blanchard, 204.
Godefroid. Album pour piano, 418.
Gouvy (Théodore). Sérénade, *art.* d'Henri Blanchard, 317.

REVUE CRITIQUE.

Heller (Stephen). *La Vallée d'amour*, *l'Alouette*, morceaux pour piano, 247. — *Saltarella*, *art.* d'Henri Blanchard, 317.
Jaurès (Thérèse). *Ecolé*, polka, 86.
Mendelssohn Bartholdy. *Bagatelle*, *art.* d'Henri Blanchard, 346.
Musard. Album de quadrilles, 417.
Prudent. *Les Champs*, étude, 247. — Fantaisie sur *Guillaume Tell*, fantaisie sur *Robert le Diable*, *art.* d'Henri Blanchard, 333.
Rolling. Compositions pour piano, 70.
Rosellen. Morceau à quatre mains sur la *Favorite*, 103. — Fantaisie sur la *Tempesta*, *art.* d'Henri Blanchard, 316.
Rosenhain. Caprice sur le *Carnaval de Venise*, *art.* d'Henri Blanchard, 317.
Sivard (Charles). *Corinne*, valse, *art.* d'Henri Blanchard, 316.
Strauss. Album de valses et polkas, 418.
Talexi. *Roselia*, polka-mazurka — Fantaisie sur l'*Enfant prodigue*, *art.* d'Henri Blanchard, 317.
Viénot (Edouard). *Etude galop*, *art.* d'Henri Blanchard, 316. — Mazurka de salon, 316.
Voss (Charles). *Les trois Fleurs*, fantaisie pour piano, *art.* d'Henri Blanchard, 204. — Fantaisie sur la *Favorite*, 304.

Musique Instrumentale.

Heine (Henri) Recueil de musique publié à Vienne, 103
Sowinski (Albert). Trio pour piano, violon et violoncelle, *art.* d'Henri Blanchard, 294.

S

Salle Barthélemy (Inauguration de la), 213.
Salle des Folies-Mayer (Inauguration de la), 343.
Séance de M. Hubert dans la salle Sax, 191.
Séance de Téléphonie donné par M. Sudre dans la salle de l'Hôtel-de-Ville, 295.
Sérénade donnée par les Orphéonistes à M. Adolphe Adam, 374.
Service funèbre en l'honneur de Spontini, célébré à Londres, 63.
Solennité à l'Université de Dublin, 151.
Statistique des théâtres de France, 135.
Statue de Guillaume le Conquérant (Inauguration de la), à Falaise, 259.

T

Théâtres.

Opéra.

Reprise de *Guillaume Tell*, 6.
Début de Mairalt dans *Guillaume Tell*, 6.
Roger dans l'*Enfant prodigue*, 6.
Paquerette, ballet-pantomime en 3 actes et 5 tableaux, par MM. Théophile Gautier et St-Léon, musique de M. Benoist, première représentation, 20.
Marié dans *Guillaume Tell*, 22.
Reprise de la *Juive*. — Début de Mairalt et de Mlle Poinsot, 35.
Représentation d'adieux de Fanny Cerrito et de Saint-Léon, 69.
Rentrée de Mlle Masson dans la *Favorite*, 69.
Reprise de *Paquita* avec Mme Flora Fabri, 86.
Le *Démon de la nuit*, opéra en deux actes, libretto de M. Bayard, partition de M. Rosenhain, première représentation, *art.* d'Henri Blanchard, 89.
Le *Prophète* avec Mlle Poinsot, 110.
La *Favorite* avec Mairalt et Grignon, 119.
Sapho, opéra en trois actes, paroles d'Emile Augier, musique de Gounod, première représentation, *art.* de Maurice Bourges, 122.
Représentation extraordinaire avec les acteurs de l'Opéra-Comique pour le bénéfice de Roger, 126.
L'*Enfant prodigue* avec Marié, 141.
91e représentation du *Prophète*, 141.
La *Vivandière* avec Mlle Plunkett et Petitpa, 141.
L'*Enfant prodigue* avec Gueymard, 150.
Dernière représentation de Roger dans les *Huguenots*, 150.
La *Corbeille d'oranges*, opéra en trois actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber, première représentation, *art.* de Maurice Bourges, 154.
Le *Prophète* avec Gueymard, 158.
Reprise du *Prophète* avec l'Alboni, début de Chapuis dans le rôle de Jean de Leyde, 193.
Mlle Cottret dans l'*Enfant prodigue*, 198.
10e représentation de la *Corbeille d'oranges*, 198.
Mlle Cottret dans la *Favorite*, 206.
Début de M. Delagrave dans la *Favorite*, 206.
Début des danseurs espagnols dans la *Favorite*, 206.
Mlle Masson dans *Sapho*, 223.
Représentation d'adieux de l'Alboni, 223.
Rentrée de Mme Laborde dans *Lucie*, 231.
M. Delagrave dans *Lucie*, 231.
Mlle Masson dans le *Prophète*, 231.
Reprise des *Huguenots*, 231.

THÉATRES.

100e représentation du *Prophète*, *art.* signé R., 235.
Début de Morelli dans l'*Enfant prodigue*, 239.
Les Nations, ode mêlée de danses et de divertissement, paroles de M. Théodore de Banville, musique de M. Adolphe Adam, première représentation, *art.* signé R., 257.
Représentation extraordinaire au bénéfice d'un artiste, 271.
Reprise de *Robert le Diable*, 287.
Merly dans les *Huguenots*, 295.
Rentrée de Mlle Alboni dans le *Prophète*, 295.
Début de Depassio dans *Robert-le-Diable*, 304.
Reprise de la *Muette*, 310.
Mlle Alboni dans la *Favorite*, 318.
Depassio dans le *Prophète*, 318.
Mlle Nau dans *Lucie*, 326.
Mlle Dussy dans la *Muette*, 326.
Mlle Nau dans la *Muette*, 326.
Reprise de la *Corbeille d'oranges*, 351.
Début de Mlle Bagdanoff dans la *Vivandière*, 351.
Rentrée de Saint-Léon, 351.
Reprise de la *Reine de Chypre*, 364.
Début de Mme Tedesco, 364.
Rentrée de Roger et de Massol, 364.
Vert-Vert, ballet-pantomime en trois actes, par MM. de Leuven et Mazilier, musique de MM. Deldevèze et Tolbecque, première représentation, 388.
Roger dans la *Favorite*, 406.
Mme Tedesco dans le *Prophète*, 414.
Reprise de *Sapho*, 414.

Opéra-Comique.

La *Dame de pique*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Halévy, première représentation, *art.* d Henri Blanchard, 2.
Début de Mlle Lemaire dans le *Domino noir*, 14.
Reprise des *Porcherons* avec Mlle Lefebvre, 31.
Jourdan dans la *Dame de pique*, 31.
Bonsoir, *Monsieur Pantalon*, opéra-bouffe en un acte, paroles de MM. Lockroy et Morvan, musique de M. Albert Grisar, première représentation, 61.
Reprise du *Songe d'une nuit d'été* avec Mme Ugalde, 119.
Reprise du *Calife de Bagdad* et du *Tableau parlant*, au bénéfice des secours à domicile, *art.* d'Henri Blanchard, 138.
Représentation d'adieux de Mme Ugalde, 183.
Raymonet, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Rozier et Leuven, musique de M. Ambroise Thomas, première représentation, *art.* d'Henri Blanchard, 185.
Début de Mlle Petit-Brière dans la *Dame Blanche*, 198.
Début de Delaunay-Riquier dans le *Calife de Bagdad*, 198.
Mlle Miolan dans le *Calife de Bagdad*, 198.
Mlle Anna Lemaire dans la *Dame de pique*, 207.
Reprise du *Fidèle Berger*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Scribe et de Saint-Georges, musique d'Adolphe Adam, 236.
Reprise du *Diable à l'école*, avec Mlle Meyer, 247.
Mlle Petit-Brière dans la *Part du Diable*, 247.
Rentrée de Mme Ugalde dans l'*Ambassadrice*, 263.
La *Sérafina*, opéra en un acte, paroles de MM. de Saint-Georges et Dupin, musique de M. de Saint-Julien, première représentation, *art.* d'Henri Blanchard, 274.
Reprise de la *Fée aux roses* avec Mme Ugalde, 287.
Début de Coulon dans la *Fée aux roses*, 287.
Reprise de *Joseph*, *art.* d'Henri Blanchard, 302.
Reprise de la *Fille du regiment*, 323.
Reprise de la *Vieille*, *art.* d'Henri Blanchard, 339.
Reprise du *Concert à la cour*, 340. — Début de Mlle Talmon, 340.
Reprise de *Raymond*, 351.
Duvernoy dans *Joseph*, 359.
Rentrée de Bataille dans le *Songe d'une nuit d'été* 366.
Le *Château de la Barbe-Bleue*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de Limnander, première représentation, *art.* d'Henri Blanchard, 395.
Reprise du *Val d'Andorre* avec Mlles Meyer et Lemaire, 406.
Reprise des *Porcherons* avec Mlle Lefebvre, 421.

Théâtre-Italien.

Reprise de *Don Pasquale*, 6.
Débuts de Duprez et de sa fille dans *Lucia*, 14.
Mlle Caroline Duprez dans l'*Elisire d'amore*, 31.
Rentrée de Gardoni dans la *Sonnambula*, 54.
La *Tempesta*, grand opéra en deux actes avec prologue, paroles de M. Scribe, musique de M. Halévy, première représentation, *art.* signé B., 65.
Reprise de *Il Matrimonio segreto*, 79.
Début de Mme Montenegro dans *Norma*, 86.
Représentation d'adieux de Duprez et de sa fille dans *Otello*, 86.
Début de Sims-Reeves dans *Linda di Chamouni*, 93.

THÉATRES.

Le *Tre Nozze*, opéra-bouffe en trois actes, libretto d'Arcangelo Berettoni, musique de Giulio Alary, première représentation, 105.
Début de Mlle Cruvelli dans *Ernani*, *art.* signé R., 113.
Clôture du Théâtre-Italien 126.
Réouverture du Théâtre; début de la troupe, *art.* signé R., 340.
Début de Mlle Corbari dans *Lucia*, 351.
Début de Calzolari, Fortini et Susini, 351.
Pardini dans *Lucia di Lammermoor*, 367.
Rentrée de Mlle Cruvelli dans *Norma*, 371.
Reprise de *Semiramide*, 373, 383.
Début de Belletti dans *Semiramide*, 383.
Reprise d'*Ernoni*; début de Guasco, 399.
Début de Ghislanzoni, 400.
Mlle Sophie Cruvelli dans la *Figlia del reggimento*, 414.
Début de M. Eckert comme chef d'orchestre, 414.

Opéra-National.

Mosquita la Sorcière, opéra-comique en trois actes, libretto de MM. Scribe et Gustave Vaëz, première représentation, *art.* d'Henri Blanchard, 323.
Début de Mlle Duez et M. Meillet dans le *Barbier de Séville*, 326.
Reprise de *Ma Tante Aurore*, 342.
Reprise des *Rendez-vous bourgeois*, 342.
Murdock le bandit, libretto en un acte, par M. Leuven, partition de M. Gautier, première représentation, *art.* d'Henri Blanchard, 347.
La *Perle du Brésil*, opéra-comique en trois actes paroles de MM. J. Gabriel et Sylvain St-Etienne, musique de Félicien David, première représentation, *art.* de G. Hequet, 389.

Gymnase.

Yvonne et Loïc, opéra en un acte, de Delioux, première représentation, 383.

Variétés.

Représentation de la troupe chinoise, 287.

DÉPARTEMENTS.

Aix. Première représentation d'*Haydée*, 111. — Première représentation du *Val d'Andorre*, 128.
Amiens. Première représentation de *Giralda*, 127. — Début de Grillon dans le *Barbier*, 343. — Première représentation de la *Fée aux roses*, 422.
Belleville. Représentation du *Val d'Andorre* avec Mlle Esther Danhauser, 198.
Bordeaux. Première représentation de *Giralda*, 111. — Première représentation du *Prophète*, 287. — Quinzième représentation du *Prophète*, 334, 374.
Elbeuf. Accident arrivé à M. Carré dans *Lucie*, 94.
Gand. Première représentation de l'*Enfant prodigue*, 94. — Représentation de Lola Montès, 343.
Grenoble. Représentation du *Prophète*. 141.
Limoges. Première représentation de *Giralda*, 367.
Lyon. Première représentation du *Vendéen*, de N. Louis, 367. — Représentation de Mlle Alboni dans la *Favorite*, le *Barbier* et la *Fille du régiment*, 391. — Rentrée de Mlle Lavoye dans les *Diamants de la Couronne*, 391. — Première représentation du *Prophète*, 421.
Marseille. Représentation de la *Fée aux roses* avec Mlle Lavoye et M. Pujet, 63. — Première représentation du *Fou de Saint-James*, de Monticelli, 199. — Mlle Heinefetter, dans *Robert*, 383. — Représentation de *Jérusalem* avec Mlle Heinefetter, 406.
Metz. Représentation du *Prophète*, 127. — Représentations de Roger dans la *Favorite* et le *Prophète*, 183. — Représentation de Teresa Milanollo, 391.
Nantes. Première représentation de *Giralda*, 15. — Première représentation du *Visionnaire*, de M. Hignard, 47. — Représentation de la *Juive* et de *Fra Diavolo* à l'occasion de l'inauguration du chemin de fer, 278.
Perpignan. Exécution du *Stabat mater* de M. Lomagne, 47.
Rouen Représentation de Mlle Duprez dans *Lucie*, le *Barbier* et la *Sonnambula*, 295. — Dernières représentations de Mlle Méquillet, 351. — Représentation d'adieux d'André Hoffmann, 374. — Solennité musicale de M. Tournade, 374.
Saint-Etienne. Première représentation des *Deux Sergents*, de N. Louis, 374.
Toulouse Rentrée de Mme Didot dans *Haydée*, 15. Représentation du *Prophète* avec Mme Laget, 127, 135. — Première représentation de *Giralda*, 343. — Reprise du *Prophète*, 422.
Tours. Représentation de Mme de Montenegro, 70.
Versailles. Première représentation des *Deux Sergents*, de N. Louis, *art.* de Sylvain Saint-Etienne, 85. — Quatrième représentation des *Deux Sergents*, 142.

THÉATRES (ÉTRANGER).

ÉTRANGER.

ALGER. Projet de fonder une Société philharmonique, 111. — Réouverture du théâtre, 367.
AMSTERDAM. Représentations de Mme Rossi-Caccia, 343.
ANVERS. Représentation de Mlle Méquillet, 32. — Clôture de la saison par le *Prophète*, 151. — Représentation de Armandi, dans *Lucrezia Borgia*, 360
ATHÈNES. Ouverture de la saison au théâtre italien, 55.
BADEN-BADEN. Première représentation du *Prophète* pour l'anniversaire de la naissance du grand-duc, 295.
BALE. Exécution de la *Création*, d'Haydn, 191.
BARCELONE. Représentation de la *Prova d'un opera seria*, la *Gazza ladra* et la *Straniera*, 32. — Première représentation de *Robert-le-Diable*, 95. — Mauvais état des théâtres, 168. — Réouverture des théâtres lyriques; nouvelle troupe engagée pour le Lycée et Santa-Cruz, 367 — Reprise de *Linda di Chamouni*, de *Corrado d'Altamura* et de *Gemma di Vergi*, 415.
BATAVIA. Première représentation des *Huguenots* à l'occasion de l'installation du gouverneur des Indes, 240.
BERGEN. Fondation d'un théâtre allemand par Ole Bull, 401.
BERLIN Représentation du *Mariage secret*, 15. — Exécution de morceaux religieux à l'occasion du couronnement du roi de Prusse, 32. — Représentation au théâtre Wilhelmstadt au bénéfice de la famille Lortzing, 47. — Représentation au bénéfice de Mme Castellan, 63. — Cinquième représentation de *Giralda*, 94. — Représentation du *Barbier* avec Mme Castellan, 94. — Démission de M. Kustner, intendant des théâtres royaux, 111. — Projet pour abolir la claque, 191. — Représentation du *Camp de Silésie*, de Meyerbeer, pour l'inauguration de la statue du grand Frédéric, 191. — Début de Roger dans les *Huguenots*, 216. — Deuxième représentation de Roger, 224. — Représentation de Roger dans la *Dame blanche* et le *Prophète*, 231. — Représentation de Mlle Wagner dans *Norma*, 263 — Début de Formes à l'Opéra-Royal dans *Martha* et le *Philtre*, 374. — Représentation de Formes dans l'*Elisire d'amore*, 383. — Première représentation de *Charles II*, 406. — Représentation du *Freischütz* pour l'anniversaire de Weber, 415. — Reprise des *Deux journées*, 422.
BONN. Représentation du *Val d'Andorre*, 32. — Représentation de Mme Delagrange dans *Martha* et le *Barbier*, 352.
BOULOGNE-SUR-MER. Poultier dans la *Muette* et la *Favorite*, 278. — Mme Taccani-Tasca dans *Lucie*, 310.
BRÊME. Reprise du *Prophète*, 32. — Première représentation de la *Grande-Duchesse*, de Flotow, 120. — Mme Delagrange dans le *Prophète*, 151.
BRESCIA. Première représentation d'*Il Cuoco di Parigi*, 232.
BRUXELLES. Première représentation de l'*Enfant prodigue*, 120. — Clôture du théâtre du Cirque, 136. — Réouvertore du théâtre de la Monnaie par la *Favorite*, 183. — Représentation de la *Dame de pique* avec Mme Cabel, 207. — Représentation de Bataille dans le *Val d'Andorre*, la *Dame de pique*, le *Songe d'une nuit d'été*, le *Toréador*, 247. — Représentations de Mme Rossi-Caccia dans le *Domino noir* et *Lucie*, 279. — Représentation des *Mousquetaires de la reine* avec Mme Cabel, 304. — Début de Mme Wilème, 304. Mlle Caroline Duprez dans la *Sonnambula*, 343. Quatrième représentation de Mlle Caroline Duprez dans *Lucia di Lammermoor*, 351, 360. — Première représentation de la *Corbeille d'oranges*, 367. — Troisième représentation de la *Corbeille d'oranges*, 383.
BRUGES. Fondation d'une Société de jeunes gens dans le but de relever l'art musical. 295.
COBOURG. Clôture de la saison par le *Prophète*, 40.
CHRISTIANA. Pétition de M. Ole-Bull pour solliciter la création d'un opéra national subventionné, 327.
COLOGNE. Première représentation de *Prince et Maçon*, de M. Derkum, 120. — Exécution de la *Création* d'Haydn, 184. — Début de Mme Sontag dans la *Fille du régiment*, 422.
CONSTANTINOPLE. Désordres arrivés au théâtre de Péra, 191. — Représentation de la troupe italienne au palais de Desterdar-Bournon, 400.
DARMSTADT. Première représentation de *Gudran*, de M. Mangolt, 121. — Réouverture de l'Opéra par le *Prophète*, 296. — Ouverture du Théâtre de la Cour par le *Prophète*. Début de Mme Kunsli-Hoffmann, 352.
DRESDE. Société d'artistes hongrois, 47. — Reprise de *Jean de Paris* au Théâtre de la Cour, 79. — Représentation du *Prophète* pour l'inauguration du chemin de fer de Dresde à Prague, 128. — Première représentation de la *Grande Duchesse*, de Flotow, 240. — Mlle Lagrua dans le *Barbier de Séville*, 248. — Roger dans les *Huguenots*, 327. — Mlle Lagrua dans les *Huguenots*, 327. — Représentation de la *Part du Diable*, 383.
ETATS-UNIS. Construction d'un nouveau théâtre flottant, 352.
FRANCFORT-SUR-LE-MEIN. Première représentation des *Dilettanti du haut purage*, de Lortzing, 32. — Première représentation de *Giralda* avec Mme Anchutz-Capitain, 111. — Réouverture du théâtre par le *Prophète*, 136. — Début de Roger dans *Lucie de Lammermoor*, 240. — Reprise de *Joseph*, 272. — Représentations de Mme Sontag, 365. — Première représentation du *Démon de la nuit*, de Rosenhain, 415, 422. — Début de Mme de Strauz dans le *Barbier*, 422.
GENÈVE Première représentation de *Guillaume Tell*, 406.
GOERLITZ. Inauguration de la nouvelle salle de spectacle, 422.
GOTHA. Représentation de *Casilda*, du duc de Saxe-Gotha, 120. — Troisième représentation de *Casilda*, 136.
GRATZ. Première représentation de l'*Enfant prodigue*, 383.
HAMBOURG. Première représentation de *Charles VI*, 63. — Représentation de Mlle Wagner dans le *Prophete*, 184. — Début de Mme Gundy dans les *Huguenots*, 191. — Roger dans les *Huguenots* et la *Dame blanche*, 272. — Représentation de Roger dans la *Favorite*, 422.
HANOVRE. Mme Castellan dans *Lucrezia Borgia*, 79. — Première représentation des *Deux Reines*, de Hellmesberger, 184.
HAYE (LA). Représentation de *Lambert Simnel*, de Van der Does, 40. — Reprise de *Charles VI*. — Réouverture par *Lambert Simnel*, 151. — Première représentation de *Giralda*, 288. — Reprise du *Comte Ory*, 343. — Première représentation du *Trompette de M. le Prince*, de M. Van der Does, 360.
HEIDELBERG. Exécution d'*Elie*, 400.
HESSE-CASSEL. Représentation d'*Aurélia*, de Conradin Kreutzer, œuvre posthume, exécutée au Théâtre de la Cour, 296.
HOMBOURG. Représentations de Roger, 304.
JASSY. Ouverture du théâtre par *I Lombardi*, 375.
LEIPZIG. Chrudimski dans le *Prophète*, 168.
LIÉGE. Reprise des *Huguenots*, 136. — Première représentation de la *Fée aux roses*, 143.
LISBONNE. Mme Stoltz dans *Semiramide*, 111. — Dans la *Favorite*, 136. — Représentation au bénéfice de Mme Stoltz, 232.
LONDRES. L'*Enfant prodigue* arrangé en mélodrame, représenté au Théâtre de Drury-Lane, 63. — Reprise de *Gustave* au théâtre de la Reine, avec la troupe italienne, 111. — Reprise de la *Muette* sous le titre de *Masaniello*, au théâtre de Covent-Garden, 128. — Reprise de la *Muette* au théâtre de la Reine. Début de Pardini, 128. — Mlle Duprez dans la *Sonnambula*, 128. — Inauguration de la saison par les *Huguenots* avec la troupe italienne, 136. — Mlle Duprez dans l'*Elisire d'amore*, 136. — Mlle Bertrand dans *Lucrezia Borgia*, 143. — Début de Mlle Alaimo dans *Lucrezia Borgia*, 151. — Rentrée de Mme Sontag dans les *Tre Nozze*, 151. — Mlle Cruvelli dans *Fidelio*, 183. — Mlle Castellan dans *Fidelio* au théâtre de Covent-Garden, 184. — Mlle Cruvelli dans *Norma*, 199. — Première représentation de *Florinda*, opéra de Thalberg, 224. — Représentation dramatique au théâtre de miss Kelly, par une société d'amateurs, 231. — Rentrée de Mlle Alboni au Théâtre de Sa Majesté dans la *Cenerentola*, 239. — Les *Nozze di Figaro*, représentation au bénéfice de Mme Puzzi, 240. — Début de Mlle Zerr dans la *Flûte enchantée*, au théâtre de Covent-Garden, 240. — Début de Mme Barbieri-Nini dans *Lucrezia Borgia*, au Théâtre de Sa Majesté, 263. — Début de Marie Cruvelli dans *Linda di Chamouni*, 263. — Première représentation de *Sapho*, 271. — Représentation des *Quatre Fils Aymon*, 279. — Clôture des deux théâtres, 295. — Reprise du *Beggar's opéra*, au théâtre d'Hay-Market, 400.
MADRID. Représentation de *Beatrice di Tenda* avec la Frezzolini et Barroilhet. — Représentation du *Barbier* avec la troupe italienne, 15. — Représentation de la *Fille du régiment*, 70. — Première représentation du *Violon du Diable*, ballet de Saint-Léon, au Théâtre-Royal, 120. — Représentation de *Linda di Chamouni*, 136. — Représensation d'*El Campamento*, de M. Inzenga, 184. — Première représentation des *Martyrs*, 367.
MAYENCE. Représentation du *Prophète*, 120.
MECKLEMBOURG-SCHWERIN. Incendie au théâtre de Doberan, 248.
MILAN. Réouverture du théâtre de la Scala, 15. — Représentation du *Val d'Andorre*, opéra d'Antonio Cugnoni, 207. — Première représentation d'*Ildegonda*, drame lyrique en trois actes d'Emilio Arietta, 232. — Représentation de *Poliutto*, de Donizetti, à l'occasion du passage de l'empereur François Joseph, 343. — Représentation de *I Gladiatori*, de Jacopo Foroni, 352.
MODÈNE (Duché de) Incendie au théâtre. 151.
MONS. Représentation d'*Otello* au bénéfice de Mlle Morni, 111.
MOSCOU. Représentations de Fanny Elssler, 151.
MUNICH. Clôture du théâtre — Représentation d'adieux de Mme Spatzer dans le *Prophète*, 128. — Représentation d'adieu de Mlle Lucile Grahn dans *Giselle*, 128. — Représentation d'amateurs au théâtre du duc Maximilien, au bénéfice de l'hôpital des Enfants, 159. — Représentation d'*Antigone* pour l'anniversaire de la naissance du roi, 406.
NAPLES. Première représentation d'*Ermelinda*, de Batiste, 79.
NEW-YORK. Représentation de Mlle Natalie Fitz-James, 128. — Représentation de Catherine Hayes dans la *Somnambule*, 367. — Fondation d'une Société pour bâtir un opéra italien, 407.
NOUVELLE-ORLÉANS (La). Reprise du *Prophete*, 86.
ODESSA. Représentation de Mlle Teresa Brambilla dans le *Barbier*, 375.
PARME. Représentation d'*Il Fornuretto* par Sanelli, 143.
PHILADELPHIE. Fondation d'une Société pour établir un théâtre allemand, 120.
PESTH. — Représentation de la *Norma* avec Mlle Cathinka Heinefetter, 32. — Projet d'établir un théâtre allemand, 272. — Clôture du théâtre allemand, 248.
SAINT-PÉTERSBOURG. Représentation des *Huguenots*, 64. — Réouverture du théâtre italien par l'*Elisire d'amore*, 367 — Début de Mme Persiani et de Pozzolini, 367. — Du nombre des opéras qui ont été représentés, 224. — Chiffre des appointements de la troupe italienne. 334.
PRAGUE. Première représentation du *Prophète*, 15 — Cent vingt pièces mises à l'index par la police, 47.
ROME. Première représentation de *Rigoletto*, de Verdi, 343
STRALSUND. Première représentation du *Prophète*, 415.
STUTTGARD. Représentation du *Prophète* avec Pischet, 120.
TRIESTE. Représentation des *Huguenots*, 128.
TURIN. Représentation de la *Muette* avec Euzet, 69. — Début de Mlle Alboni dans la *Cenerentola*, 422.

U

Union des lettres et des arts (Banquet de l'Association de l'), 157.

V

Variétés.

Carpani et Abufar, *art.* de Paul Smith, 37.
Code manuel des artistes dramatiques et des artistes musiciens, par Emile Agnel, avocat à la Cour d'appel de Paris, *art.* signé P. S., 349.
Critique de la critique, 45.
Découverte d'un nouveau principe physique pour les pianos, par M. Sax père, *art.* de M. Fétis père, 129.
Deux mots de réponse, 359.
Eaux-Bonnes (*les*), de Henri Nicolle, *art.* signé P. S., 197.
Graever (Mlle), 358.
Manuel général de musique militaire, par Georges Kastner, *art.* de Maurice Bourges, 101.
Méhul, 509.
Mulder (Richard), *art.* de Paul Smith, 397.
Opéra-National, salle du Théâtre-Historique, *art.* de Ch. d'Argé, 294.
Peuple aime la musique (le), *art.* signé R., 51.
Pourquoi la muette est-elle muette? 372.
Saison d'été (la), *art.* de Paul Smith, 315.
Second Violon (le), *art.* d'Henri Blanchard, 307.
Société des musiciens exécutants, *art.* par Henri Blanchard, 371.

Voyages.

Voyage de Bataille à Bruxelles, 247.
— de Jenny Lind aux Etats-Unis, 159.
— de Mathieu à Milan, 375.
— de Lola Montès aux Etats-Unis, 391.
— de Meyerbeer à Berlin, 351.
— de Roger en Allemagne, *art.* reproduit du *Ménestrel*, 341.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS.

A

Adam (Adolphe), 23, 25, 54, 63, 69, 79, 86, 110, 127, 257, 271, 288, 343, 374, 392.
Adam (Léopold), 271.
Afanasiev, 188.
Aimard, 411.
Alaimo (Mlle), 154, 231.
Alard, 43, 76, 90, 108, 109, 132, 138.
Alary, 106.
Aguilar, 184.
Albert (Emile), 51.
Alboni, 15, 70, 79, 126, 154, 168, 169, 170, 193, 206, 215, 239, 255, 263, 279, 287, 295, 304, 348, 334, 351, 359, 373, 391, 422.
Altairac, 304.
Altès (Henri), 68, 166.
Altès (Ernest), 68.
Amat (Léopold), 391, 418.
Ander, 223, 264.
Angri (Mlle d'), 111.
Arlincourt (d'), 421.
Armandi, 360.
Armingand, 43, 61.
Arnstein, 375.
Anschutz-Capitain (Mme), 111, 115.
Anthiome, 288, 343.
Arnaud (Etienne), 410.
Ascher, 44.
Auber, 23, 94, 97, 154, 169, 170, 191, 316, 359, 372.
Audran, 25, 29, 63, 247, 255, 275, 287, 310, 366, 406.
Aujac, 360, 367.
Aymes, 46, 122, 287.
Azéma, 406.

B

Babeuf (Marie), 271.
Bacher, 14, 31.
Bagdanoff (Mme), 351.
Baldemecker, 343.
Balfe, 6, 22, 206, 304.
Ballin (Mlle), 128.
Baneux, 15, 32, 183.
Banville (de), 418.
Barbereau, 183.
Barbieri-Nini (Mme), 263, 279, 304, 340, 351, 383, 391.
Barbot, 157, 183, 382.
Barielle, 128, 159.
Barroilhet, 15, 247.
Bartelloni (Angelo), 90, 143.
Bartolini, 373.
Basset, 94, 103.
Batiste, 79, 381.
Batta (Alexandre), 13, 31, 46, 183, 310.
Battaille, 5, 14, 28, 39, 54, 62, 107, 126, 207, 247, 366, 406.
Batton, 90, 93.
Bazzini, 46, 168, 327, 374.
Beaucarde, 32, 343.
Beckers, 155, 259, 383.
Blahetka (Mlle), 40.
Blumenthal, 26, 54, 184.
Beaulieu, 139.
Beethoven, 28, 43, 76, 120, 124.
Belin de Launay (Mlle), 15.
Bellecourt, 61.
Belletti, 383, 391, 400, 406.
Belloc (Mme), 36.
Belval, 343, 360.
Benedict, 287, 334.
Bennoni, 224.
Benoist, 21.
Beriot (de), 53, 63, 69, 107, 140, 151, 348.
Berlioz, 36, 67, 106, 120, 158.
Bernard-Gjertz (Mme), 79.
Berou, 61, 94.
Berr (Philippe), 278.
Bertin (Louise), 124.
Bertoo, 188.
Bertrand (Ida), 44, 66, 79, 93, 106, 108, 127, 143, 216, 231, 263, 334, 340, 351, 383, 391.
Bertrandi (Mlle), 136, 373, 398.
Bianchi, 375.
Bignau, 397.
Bellema, 127.
Bineau, 367.
Birch (Mme), 184.
Biscottini Fiorio (Mme), 343.
Bockoltz Falconi (Mme), 139, 167, 400.
Bœlkem, 383.
Boieldieu, 94.
Boisselot (Xavier), 23, 198, 318, 326.
Bonnehée, 259.
Bonnesseur, 304, 422.
Borchart (Mlle), 288, 343.
Bordas, 31, 70, 367.
Bordier (Mme), 128.
Bottesini, 168, 184.
Bouché, 120, 157, 390
Bouchet (Mme), 168, 204.
Bouchez, 77.
Boulart (Mlle), 171, 259, 397.
Boulo, 5, 14, 39, 231, 326, 351, 366.
Bourges (Maurice), 25.
Bousquet, 66, 108, 189, 340.
Bovery, 94,
Boyer (Philoxène), 418.
Brambilla (Teresa), 375.
Brémont, 215, 231, 364.
Briand, 383.
Brignoli, 373, 398.
Brisson, 51, 144.
Bronner (Mlle), 421.
Brunot, 94.
Brussi, 240.
Brzowska (Mlle), 168, 304, 360.
Bury, 383.
Bussine, 31, 63, 76, 302, 351, 390.
Bussine jeune, 155, 171, 259.
Bury (Mlle), 240.

C

Cabel (Mme), 25, 120, 157, 183, 207, 239, 304, 343, 367, 383.
Calzolari, 14, 31, 79, 231, 351, 414.
Cannis, 160.
Capelle, 343.
Caraman (de), 183.
Carré, 94.
Carman, 70.
Caron, 295.
Carvalho, 340.
Castellan (Mme), 15, 23, 32, 47, 54, 63, 69, 79, 95, 103, 128, 151, 184, 272.
Caubert, 422.
Caut (Mlle), 127.
Cavallo (Pietro), 397.
Cavaillé-Coll, 247.
Cellot, 85.
Cerrito (Fanny), 21, 69, 120, 263.
Chapuis, 193, 206, 215, 247, 263, 271, 310, 364, 373, 411.
Chambard (Mlle), 61, 90, 259, 382, 398.
Chassant (Mlle), 108.
Châteauneuf (Mme de), 43.
Chaudesaigues, 159.
Chaumont (Mlle de), 99.
Chaunier, 343, 382.
Chauvet (Mlle), 32.
Chevalier (Henriette), 374.
Chickering, 327.
Chollet, 104.
Christiani (Lisa), 23, 207.
Chrudimski, 168.
Clairville, 23.
Clapisson, 403.
Clauss (Mlle), 15, 31, 67, 84, 406.
Cœuriot (Mlle), 367, 422.
Cohen (Henri), 140.
Coindre (Victor), 418.
Colblain, 119.
Colletti, 167, 206, 231, 343.
Collini, 14, 66, 79, 93, 108, 359.
Collongues, 124.
Colyns, 131.
Comettant (Mme), 39, 63, 383.
Comte (Achille), 157.
Corbari (Mlle), 247, 351, 371.
Cormon, 86.
Cornac, 271.
Cornelis, 342.
Cornette, 397.
Corrady, 15.
Corrion, 191.
Cortesi (Mlle), 63, 120.
Gossmann, 295.
Cottret (Mlle), 90, 155.
Couderc, 5, 14, 39, 207, 236, 302.
Coulon, 287, 310, 323, 396.
Crémont, 50.
Cressent (Anatole), 397.
Croze (Ferdinand), 136.
Cruvelli (Marie), 216, 234, 263.
Cruvelli (Sophie), 113, 126, 135, 167, 183, 199, 216, 234, 263, 279, 304, 334, 340, 371, 383, 400, 406, 414.
Cuvillon, 46, 132, 172, 391.
Cuvreau, 318.

D

Dabbas (sœurs), 406.
Dacy Salvini (Mme), 23.
Dameron (Mlle), 14, 154, 239.
Damoreau-Cinti (Mme), 295.
Dancla (Léopold), 29, 76.
Dancla (Charles), 51, 90, 138.
Dancla (Arnaud), 29.
Dannhauser (Esther), 108, 198.
Dannhauser (Sarah), 108.
Danzi (Mlle), 383.
Dassier, 25, 119, 295, 374, 404.
David (Félicien), 25, 31, 36, 67, 389.
Debassini, 264.
Decroix (Mlle), 31, 61, 275.
Deflès, 326, 331.
Deguerry, 381.
Delin, 400.
Delagrave, 104, 167, 189, 206, 215, 231, 247, 287, 383, 399.
Delaroche-Jagu (Mlle), 99.
Deldeveze, 388.
Deledicque (Léopold), 43, 61, 104, 183.
Delehelle, 326, 331.
Delestang, 421.
Deloffre, 21, 62, 168.
Deloffre (Mme), 62.
Delsarte, 44.
Denault, 139, 343.
Deneux, 93.
Depassio, 304, 348.
Dérivis, 375.
Desforges (Mme), 110.
Dessauer, 55.
Devisme (Mlle), 171.
Dezé, 126.
Dhée Bollet (Mme), 392.
Didot (Mme), 15, 135, 343, 422.
Dietsch, 381.
Dillon (Juliette), 99.
Dobré (Mlle), 36, 62, 123, 159, 188.
Dœbler, 64.
Donizetti (frère), 400.
Dorn, 102, 198.
Dorus-Gras (Mme), 50, 76, 106.
Dorvo, 32.
Dubois (Amédée), 31, 91, 114.
Dubosc, 422.
Dubray, 23.
Dubuisson, 367.
Ducrest (Marie), 77.
Ducroquet, 391.
Duez (Mlle), 326, 390.
Dufrêne, 396.
Dulcken (sœurs), 406.
Dupont (Alexis), 62.
Duprez, 14, 25, 39, 86, 247, 373, 382, 398.
Duprez (Caroline), 14, 22, 31, 86, 94, 102, 111, 128, 216, 231, 342, 352, 360, 373, 382, 398, 400, 414.
Dusonich (Mme), 392.
Dussy (Marie), 198, 206, 414.
Duval (Alexandre), 307.
Duval (Mlle), 108.
Duvernoy, 198, 207, 359.

E

Ebeling (Mlle), 288, 295, 421.
Eckert (Charles), 414.
Egressy (Benjamin), 288.
Eller, 11, 158, 406.
Elssler (Fanny), 23, 94, 120, 151, 168, 207, 216.
Elwart, 46, 70.
Englebert, 295, 392.
Erard, 367, 391.
Ernst, 22, 94, 103, 183, 184, 194.
Eschborn (Charles), 360.
Ettling, 114.
Euzet, 69, 406.
Evers (Cathinka), 343.
Evrard (Mme), 79.

F

Farrenc (Mme), 46, 76, 109.
Faucher (Léon), 359.
Favel (Mlle), 155, 259.
Félix (Mme), 31, 323.
Feller (Mlle), 255.
Feraud, 111.
Ferranti, 31, 106, 414.
Ferraris (Amalia), 94, 102, 128.
Fétis père, 94, 119, 135, 271, 342, 360, 373, 406.
Fiorentini (Mme), 128, 231.
Fischhoff, 247.
Fitzjames (Nathalie), 128.
Fleury, 36.
Flora-Fabri (Mme), 86, 154.
Flotow (de), 310.
Fontaine (Mme de), 168.
Forgues (Emile), 128, 138, 414.
Formès, 15, 128, 136, 151, 216, 375, 400, 406.
Foroni (Jacopo), 352.
Fortini, 340, 352.
Franchomme (René), 111.
Franchomme, 43, 61, 90, 109.
Franck, 46.
Fraschini, 120, 264, 359.
Fréry (Mlle), 342.
Fresson frères, 392.
Frezzolini (Mme), 15, 136.
Fromant, 367.

G

Gabrielli, 271.
Gadj (Mlle), 399.
Galibert, 271.
Ganz, 422.
Garaudé (Mme de), 199.
Gardoni, 15, 54, 66, 79, 93, 106, 108, 206, 279.
Garimond, 43.
Gastinel, 107.
Gaut (Justinien), 111.
Gautier, 348.
Geismar (Mlle), 259.
Geraldy, 22, 68, 78, 132.
Gerke, 188.
Germain-Collongues (Mme), 124.
Gerolt, 142.
Gerville, 204.
Ghislanzoni, 400.
Giordani (Mme), 375.
Giorgetti, 240.
Girard, 90, 155.
Giraud, 111.
Ginli (Mme de), 32.
Gluck, 68.
Goossens, 342.
Godefroid, 61, 132, 418.
Golinelli (Stefano), 115.
Gorin, 70.
Gottschalk, 36, 108, 109, 141, 359.
Gouffé, 68, 109, 172.
Gounod, 30, 122.
Gouvy, 67, 139, 347.
Graever (Madeleine), 358, 391, 414.
Grammont (Mme de), 43.
Gras (Elisa), 138.
Graumann (Mlle), 184, 310.
Graziani, 340.
Greive, 139.
Grignon père, 325.
Grignon fils, 37, 119, 166.
Grillon, 343.
Grimm (Mlle), 29, 62.
Grisar (Albert), 23, 60, 194.
Grisi (Julia), 111, 136, 151, 400.
Grisi (Carlotta), 111.
Grisier, 374.
Guasco, 399, 406.
Guenée (Mme), 77, 124, 223.
Guerin, 118.
Guerreau, 109.
Gueymard, 6, 150, 231, 239, 247, 255, 278, 287, 295, 304, 318, 334, 342, 351, 373, 382.
Guibert (Gabrielle), 6.
Guichard, 207.
Guichard (Mme), 51, 85, 207.
Guichard (Mlle), 390.

Guillot (Antonin), 21, 149.
Gundy (Mme), 191, 304.
Gunsberg, 43.
Gustave Lemoine (Mme), 417.
Gye, 102, 206.

H

Haff, 128.
Hainl (Georges), 36, 39, 422.
Halary, 397.
Halévy, 4, 14, 23, 25, 32, 66, 81, 143, 183, 316, 384.
Hannegresse (Mlle), 295, 334.
Hanssens, 77, 157, 360, 392, 398.
Haro (Mme de), 343.
Harris, 206.
Hartog, 205.
Hasselmans, 199.
Hayes (Catherine), 310, 367, 407.
Hebert-Massy (Mme), 263.
Heinefetter (Cathinka), 32, 383, 406.
Heller (Stephen), 26, 34, 317.
Hennelle (Mme), 108,
Hennig Carl, 434.
Henri, 127.
Henselt, 120.
Herrenburger (Mme), 94.
Herman, 51, 132, 397.
Herman-Léon, 31, 140.
Herz (Henri), 255, 287.
Hess, 87.
Hesse, 255.
Hignard (Aristide), 47.
Hill, 168.
Hiller (Ferdinand), 61, 120, 295, 340.
Hocmelle, 151.
Hofer, 159.
Hoffmann, 374.
Holtzem, 259.
Hubert, 191.
Hucher (Mlle), 155.
Hugot (Mlle), 85, 110, 295.

I

Inzenga, 184.
Ismaël, 304, 367, 422.
Iweins d'Hennin (Mme), 76, 418.

J

Jacotot (Emilie), 76.
Jacotot (Marie), 76.
Jacquart, 132, 166.
Jaëll (Alfred), 304, 319.
Jaurès (Thérèse), 86, 319, 334.
Johaansen (Mlle), 168.
John (Charles), 155, 397.
Joignant, 62.
Jolivet, 167.
Jollois, 259.
Jorel, 418.
Joseph, 63.
Josse, 23.
Jourdan, 31, 140, 207, 287, 310, 323, 406.
Jousselin (Mlle), 29, 76.
Jouvente (Mlle), 51.
Judith (Mlle), 127.
Jullien (Paul), 70, 84, 138, 304, 318.
Jullien, 6, 46, 414.
Julienne (Mme), 86.

K

Kade, 319.
Kalkbrenner, 278.
Kalozdy, 104.
Kaps, 63.
Karl Serrati, 63.
Kermarec, 127.
Kirchner, 304.
Kissner (Mme), 207.
Klotz (Mlle), 259.
Kœnig, 76, 375.
Kœnigsloew, 31, 108.
Koester (Mme), 54, 69, 91, 103, 159, 310, 351, 422.
Kontski, 51, 102, 187.
Kontski (Charles), 172.
Koubli, 135, 295, 334.
Krause, 223.
Krimitz (Elisa), 67, 183, 240, 391.
Kruger, 39, 91, 255, 383, 392.
Kucken, 360.
Kullack, 255
Kunsth-Hoffmann (Mme), 207, 352.
Kustner, 111, 199.

L

Labarre (Théodore), 404, 417.
Lablache, 14, 31, 66, 79, 93, 106, 136, 231.
Labocetta, 15.
Laborde (Mme), 14, 39, 70, 91, 109, 139, 231, 239, 287, 310, 382.
Lacombe (Louis), 39, 79, 149, 159, 383.
Lacombe (Mlle), 78, 120, 304, 421.
Lada (de), 188.
Lafage (de), 86.
Lafont (Mme), 422.
Lafortelle, 114.
Laget, 334.
Laget (Mme), 127, 135, 295, 334.
Laguesse (Joséphine), 114.
Lamartine, 26.
Lamazou, 114.
Langlumé (Mlle), 114.
Lapret (Louis), 51.
Lapret (Edouard), 51.
Lagrange (Mme de), 151, 231, 264, 288, 304, 352.
Lagrua (Mlle), 247, 295, 327.
Larcena (Mlle), 155.
Lassaveur (Mlle), 99.
Lassen, 239, 342.
Laurent, 69, 92.
Lavaine (Ferdinand), 79.
Laval (Clémence), 149.
Lavoye (Mlle), 63, 199, 263, 278, 304, 391.
Lazare, 191.
Lebouc, 68, 85, 109, 391.
Lebrun, 46.
Lecieux (Léon), 21, 109, 132, 159, 374, 397.
Lecouppey, 61, 168, 317.
Lecourt, 94.
Lée (Frères), 124, 343, 391.
Lefebure-Wely, 44, 382.
Lefebure-Wely (Mme), 51, 418.
Lefebvre, 157, 367.
Lefebvre (Mlle), 31, 63, 84, 120, 136, 172, 183, 224, 231, 302, 351, 421.
Lefort, 91, 397.
Leisler (Louise), 69.
Lemaire (Anna), 14, 207, 275, 287, 406.
Lemaire, 159.
Lemaire, 323, 340.
Lemercier (Mlle), 61, 263, 318, 351, 396.
Lemonnier, 127.
Léonard (Mme), 215.
Léonard, 118, 215, 373.
Leplus, 317.
Leroux (Mlle), 77.
Leroy, 43, 68, 94, 124, 422.
Lesage, 90.
Lespès Léo), 157.
Levasseur, 36, 39, 215, 231, 287, 318.
Levassor, 131, 296.
Levis (Mlle), 142.
Libetsalle, 392.
Limberger, 43.
Limnander, 395.
Lind (Jenny), 31, 159, 369.
Lindley, 414.
Lionnet, 85.
Liszt (Frantz), 191, 240, 352.
Liszt (Jean), 288.
Loewe, 383.
Lomagne, 40, 47.
Lonlay (Eugène de), 397.
Lortzing, 39, 47.
Louis (N.), 85, 142, 367, 374.
Lourdel, 171.
Loustauneau-Mendez (Mlle), 155, 259, 324.
Loveday (Mlle), 255.
Lucas (Elise), 371.
Lucchesi, 224, 398.
Luce, 114.
Lucciola (Mlle), 31, 39.
Lucci-Sievers (Mme), 39, 127.
Lumley, 110, 183, 206, 240, 318, 340.

M

Maillard (Hortense), 37, 67.
Mainguet (Cécile), 99.
Mairalt, 6, 14, 36, 91, 119.
Malibran, 6, 119, 159, 167.
Malibran (Mme), 167.
Mallet, 86.
Malleville (Charlotte de), 21, 59, 67, 85, 99, 114, 131, 397.
Malliot, 397.
Maleden, 21, 22.
Manéra-Launer (Mme), 99.
Mangin, 367.
Mangold, 207.
Manry, 205.
Mantius, 94, 215, 422.
Marchesi, 184.
Marco, 64.
Marié, 364, 411.
Marietti (Mme), 398.
Mario, 136, 191, 231, 400.
Marlow (Mme), 63.
Marmontel, 37.
Marschalk (Mlle), 350.
Martin, 23.
Martin, d'Angers, 54.
Martin (Joséphine), 32, 166.
Marx (Mlle), 120, 288.
Marzoli, 43.
Massart, 61, 108, 139, 155.
Massart (Mme), 61, 108, 139, 410.
Massart (Léon), 107, 139.
Massé (Victor), 23.
Masset, 136, 183.
Massol, 6, 14, 107, 128, 206, 279, 364, 373, 383.
Masson, 135.
Masson (Mlle), 69, 78, 119, 157, 183, 191, 223, 231, 247, 271, 4 6, 411.
Mathias (Georges), 26, 62, 228.
Mathieu, 199, 304, 375.
Mattmann (Louise), 94, 99, 109, 114.
Maurer, 188.
Maurin, 85.
Maury, 43.
Max-Bohrer, 55.
Max-Mayer, 109.
Mayer, 183.
Mayseder, 29.
Mazel (Mlle Robert), 168, 204, 317.
Mazetti, 415.
Mazure, 32.
Medori (Mme), 78, 159, 367, 400.
Méhul, 301.
Meillet, 326, 342, 390, 399.
Membrée, 36.
Mendelssohn-Bartholdy, 26, 188, 247.
Mendes (Franco), 128.
Méquillet (Mlle), 32.
Mercuriale, 167.
Merelli, 367.
Merlemont (Mme de), 127.
Merly, 90, 295, 326, 331.
Mertens, 224.
Meumann, 37.
Meyer (Mlle), 5, 14, 39, 141, 207, 226, 247, 287, 310, 334, 340, 366, 390, 399, 406.
Meyer (Léopold de), 287.
Meyerbeer, 25, 40, 64, 110, 198, 199, 215, 216, 304, 310, 334, 360, 367.
Mezeray, 159, 295.
Michalesi-Krebs (Mme), 134.
Michel, 324.
Miller, 128.
Milanollo (Teresa), 47, 103, 143, 391, 422.
Milesi, 375.
Milhès (Céline), 99, 104.
Miolan (Félix), 25, 28, 124, 131, 326, 331.
Mira (Marie), 132.
Mocker, 31, 126, 141, 351, 406.
Mœser, 46, 54.
Mohr (Jean), 21, 43
Moisson, 54, 86.
Mongé, 43.
Montal, 391.
Montenegro (Mme de), 70, 86, 108.
Montès (Lola), 304, 343, 391.
Montignani (Mme), 115.
Morel (Auguste), 397.
Morelli, 143, 223, 239, 373, 406.
Moriani, 50.
Morni (Mlle), 111, 136, 255.
Moscheles, 327.
Moulins, 142.
Mozart, 287.
Mulder, 46, 374, 397.

N

Nabich, 108, 143.
Nacciarone (Guglielmi), 54, 119.
Nadaud, 383.
Nanteuil (Célestin), 418.
Nathan, 61.
Nau (Mlle), 6, 21, 29, 36, 51, 76, 90, 110, 128, 154, 255, 326.
Naumann, 343.
Neidhardt, 6.
Neruda (Wilma), 40, 187.
Neruda (Amélie), 40, 187.
Ney (Mlle), 422.
Ney (Casimir), 43, 61, 68, 90, 109.
Nibelle (Adolphe), 327.
Nicol (Mlle), 91.
Nicou-Choron (Mme), 99.
Niedermeyer, 76, 93.
Nissen-Salomon (Mme), 120, 188, 207.
Noir, 271.
Nollet, 85.
Norblin, 44, 109.
Nordet (Mlle), 127.
Novello (Clara), 22.

O

Obin, 239, 382.
Octave, 77, 120, 157.
Offenbach (Jacques), 39, 76, 131, 367.
O'Kelly, 142.
Ole-Bull, 120, 327, 400.
Onslow, 77, 108, 109.
Orliac, 155.
Oury (Mme), 36.
Oury, 36.

P

Pacini, 47.
Paliauti, 61, 94.
Panofka, 54.
Panseron, 25, 62, 127, 421.
Pardini, 128, 367.
Pecqueur, 142.
Pellegrin, 51, 199.
Pepin, 406.
Perigat (Mlle), 90, 259.
Peri (Désirée), 400.
Perilié, 159, 334.
Perrelli, 183, 417.
Perrin (Emile), 287.
Persiani (Mme), 367.
Petit (Anatole), 37.
Petit-Brière (Mlle), 39, 198, 247.
Petitpa, 154, 388.
Petiton, 107.
Pfeffer, 400.
Philippe, 390.
Pleyel (Mme), 14, 36, 39, 43, 79, 103, 115, 397.
Plunkett (Mlle), 14, 154, 170, 388.
Pradeau, 288.
Pradel (Eugène de), 61, 85,
Praeger, 22, 44, 421.
Pratte, 70.
Prescott-Stewart, 151.
Prevost-Colon (Mme), 367.
Prevost (Ferdinand), 287.
Prévost, 288.
Prévot (Malvina), 22.
Priora (Mlle), 388, 406.
Prouha, 271.
Prudent (Emile), 26, 49, 103, 119, 127, 247, 333, 334, 367.
Piatti, 168.
Pichler, 240.
Picquet (Mme), 406.
Pierson-Bodin (Mme), 108.
Pilet, 62.
Piskeck, 120, 135, 343.
Pixis (Théodore), 32, 295.
Poinsot (Mlle), 35, 110, 122, 215, 231, 247, 287, 295, 334, 382.
Poisot (Charles), 23, 44, 391.
Polmartin (Mme), 109.
Ponchard mère (Mme), 111.
Ponchard (Mme Charles), 43, 51, 159, 418.
Ponchard père, 44, 159, 418.
Ponchard (Charles), 61, 275, 310.
Portheaut, 22.
Possoz, 383.
Poultier, 278.
Pozzolini, 367.
Puget, 63.
Pugni, 23, 120.
Pujol, 171.

Q

Quidant, 383.

R

Rachel (Mlle), 31, 43, 51, 69, 131, 132, 279.
Raff, 104.
Ramonat, 199
Rapazini (Mlle), 415.
Rastrelli, 92.
Rauch (Mme), 383.
Rauch, 199.
Ravina, 21.
Reber (Henri), 28, 77, 198.
Regnault, 316.
Reichard, 383.
Reiset (Clémence de), 94, 172.
Reissiger, 400.
Reiter, 191.
Reiter (Mme), 191.
Reinecke, 31, 108.
Reichert, 312.
Remeny, 119.
Revial, 46.
Revilly (Mlle), 61, 124, 183, 236, 287, 406.
Reynier (Léon), 37, 85, 232.
Rey-Sainton (Mme), 343, 367, 383.
Ribes, 51, 108, 128, 198, 342, 348.
Richard Mulder, 397.
Ricquier, 5, 14, 39, 61.
Ries (Louis), 350.
Rignault, 37, 109.
Riquier-Delannay, 198, 302.
Riquier (Mlle), 119.
Rivatzka (Mme), 149, 288.
Robin, 411.
Rochet (Louis), 22.
Roda, 15.
Rœder Romani (Mme), 288, 295.
Roger, 6, 14, 36, 39, 54, 69, 90, 110, 126, 138, 183, 207, 216, 223, 231, 240, 263, 272, 296, 304, 310, 318, 319, 327, 334, 341, 343, 351, 364, 373, 383, 406.
Roger de Beauvoir (Mme), 418.
Roll (Gaspard), 79.
Rolling, 70.
Romainville, 128.
Romedene, 43.
Ronconi, 6, 136.
Rosati (Mlle), 66, 79, 86, 93.
Rosellen, 103, 316.
Rosemberg (Louis), 271.
Rosenhain, 89, 103, 317, 415, 422.
Rossi-Caccia (Mme), 191, 279, 343.
Rouget, 157.
Roulle (Mme), 172.
Roussette (Aimé), 21.
Rouvroy (Mlle), 111, 128, 325.
Roux (Mlle), 114.
Rouy (Mlle), 108

Rovelli (Mlle), 70.
Roy, 127.
Rubinstein, 188.
Rudersdof, 422.
Ruffini, 216.
Rungenhagen, 421.
Rupplin (Mlle de), 68, 108.

S

Sabatier-Gaveaux (Mme), 62, 68, 166, 340, 418.
Sain d'Arod, 199.
Saint-Amand, 86.
Saint-Félix, 85.
Sainte-Foy, 31, 43, 76, 141, 166, 172, 275, 396.
Saint-Georges, 395.
Saint-Léon, 21, 69, 120, 351.
Saint-Saens, 43.
Saloman, 207.
Salomon, 94, 247.
Salvadore, 111.
Samary, 421.
Sarmiento, 367.
Savary (Mlle), 90, 259.
Savette, 422
Sax, 135, 263, 391.
Sayve, 44.
Schelle, 183.
Schlesinger, 32.
Schildbach (Henri), 296.
Schimon, 184.
Schmid (Mme), 383.
Schneider, 15, 215.
Scribe, 3, 14, 23, 66, 69, 154, 288, 318, 326.
Schruers, 53, 107.
Schubert, 102.
Schulhoff (Jules) 187.
Schulz (Amélie), 350.
Schulze, 150.
Schumann (Mme), 381.
Schutz-Oldosi (Mme), 360.
Schwarbach (Mlle), 240.
Seghers, 28, 43, 107, 390.
Seligmann, 132, 207, 391.
Serato (Maria), 349.
Servais, 93, 94, 373.
Seveste, 86, 103, 146, 158, 231, 239, 263, 367.
Shannon, 259, 371.
Shéa (Mme), 263.
Sieber (Mme), 334.
Shiff, 187.
Simiot (André), 271.
Sims-Reeves, 93, 108, 167, 231.
Sivard (Charles), 316.
Sivori, 168.
Sobolewski, 197.
Solié, 278.
Sontag (Mme), 14, 22, 66, 79, 93, 106, 206, 216, 231, 287, 304, 367, 422.
Soualle, 67.
Sowinski (Albert), 23, 224, 247, 278, 318.
Sphor, 327, 400.
Spontini, 79.
Spontini (Mme), 351.
Stamaty, 85, 99, 138.
Standisch, 53, 107.
Staudigl, 191, 246.
Stein, 86.
Steiner-Beaucé (Mme), 142.
Stigelli, 184.
Stoltz (Mme), 21, 111, 136, 232, 239, 391.
Strauss, 418.
Strauz (Mme de), 422.
Sujol, 90, 171, 343, 422.
Sully, 90.
Sulot (Jules), 292.
Susini, 351.
Swartz, 374.

T

Taccani-Tasca (Mme), 13, 198, 213, 278, 310.
Taeglisbeck, 296.
Taglioni (Marie), 199.
Tajan-Rogé, 271.
Talexi, 317.
Tallon, 374.
Tamberlick, 128, 151, 168, 184, 272
Tamburini, 215.
Taubert, 69.
Taylor, 127, 157, 189, 198.
Tedesco (Mme), 278, 287, 318, 363, 367, 373, 382, 414, 418.
Tellefsen, 141.
Tenhaven, 53, 107.
Terry, 47, 104.
Téséo, 109.
Tétedoux (Clément), 271.
Thalberg, 22, 26, 103, 231.
Tholer, 127.
Thomas (Ambroise), 23, 93, 186.
Thompson, 15.
Thouret, 40, 278.
Tichatschek, 223.
Tillemont (Mlle), 90, 109, 259, 340, 359.
Tilmant, 50, 381, 397.
Tolbecque, 183, 388.
Tournade, 374.
Tuczek (Mlle), 94, 304,
Triebert, 44.
Tulou, 231, 367.

U

Ugalde (Mme), 5, 14, 39, 43, 69, 79, 126, 131, 141, 183, 206, 231, 263, 278, 287, 310, 318, 323, 366, 396.

V

Vaez (Gustave), 318.
Valerie (Mlle), 90.
Valgalier, 111, 128.
Vallesi (Mlle), 32.
Valli, 32.
Van der Does, 133.
Vangelder, 114.
Vangèle, 167.
Varney, 158.
Vavasseur (Mlle), 140, 166.
Vazelle (Mlle), 411.
Veli Julia (Mlle), 99.
Vera (Mlle), 391.
Vercken (Mlle), 67.
Verdi, 104, 359.
Vernet, 92.
Verroust, 109.
Viardot (Mme), 6, 39, 51, 54, 67, 93, 110, 122, 183, 194, 216, 231, 272, 287, 406, 414.
Vidal (Mlle), 61.
Viennot (Edouard), 216, 316.
Vieuxtemps, 94, 110, 123, 138, 149, 168, 191, 215, 295.
Villaume, 391.
Vincent, 40, 157.
Virel, 397.
Vivier, 14, 26, 31, 46, 94, 255, 287, 326, 391.
Vogt, 79.
Voiron (Mlle), 304.
Voss (Charles), 26, 304.

W

Wackenthaler, 367.
Wagner, 391.
Wagner (Johanna), 32, 63, 159, 184, 198, 216, 223, 263, 304, 351, 399.
Wagner (Richard), 360.
Waldteufel, 63.
Wartel, 6.
Wartel, 76, 131, 189, 383.
Wartel (Mme), 44, 102, 120.
Wawelet, 392.
Weber, 61.
Weber (Mme), 393, 406.
Wekerlin, 28, 43, 107, 139, 390.
Wertheimber (Mlle), 44, 155, 171, 259, 334.
Wideman (Mme), 142, 151, 157.
Widmer (Mme), 111.
Wieniawski (Henri), 187, 334.
Wieniawski (Joseph), 187, 334.
Wildhauer (Mlle), 367.
Willème (Mlle), 304
Willmers, 26, 295, 422.
Wilmann, 44
Wolff (Léonard), 343.
Wolff (Mme), 279.
Wolff (Edouard), 123, 191, 198.
Wright, 391.
Wulle, 15.

Z

Zag (Maurice), 93.
Zalocosta, 240.
Zelger, 304.
Zerr (Mlle), 47, 240, 279.
Zompi, 50.

TABLE DES RÉDACTEURS.

Argé (Ch. d'), 293.
Blanchard (Henri), 2, 21, 28, 36, 43, 50, 61, 62, 67, 76, 84, 89, 90, 98, 108, 114, 123, 134, 138, 148, 166, 171, 185, 204, 228, 253, 274, 286, 294, 301, 307, 308, 346, 323, 339, 347, 348, 349, 382, 391, 395, 403, 411, 417, 420.
Bourges (Maurice), 26, 100, 121, 139, 153, 169, 214.
Bousquet (Georges), 193.
Comettant (Oscar), 81.
Damcke (B.), 186.
Deschamps (Ernest), 92.
Elwart (A.), 132.
Fétis père, 9, 29, 33, 73, 97, 129, 145, 161, 189, 225, 233, 273, 297, 313, 321, 329, 337, 345, 353, 361, 377, 385, 393, 401, 409.
Fétis (Edouard), 13, 57, 201, 209, 217, 241, 249, 382.
Héquet (Gustave), 221, 388.
Kastner (Georges), 11, 236, 245.
Kreutzer (Léon), 106.
La Fage (Adrien de), 109, 332, 358, 364.
Lovy (J. d'), 341.
Méreaux (Amédée), 269.
Moskowa (le prince de la), 17.
Ortigues (J.), 147, 164, 181.
Prévost (E.), 133.
Rellstab (L.), 13, 68, 102, 134, 150, 197, 215, 223, 350, 398.
Saint Etienne (Sylvain), 25, 85.
Smith (Paul), 1, 37, 41, 155, 171, 196, 212, 243, 251, 257, 265, 275, 281, 289, 302, 304, 315, 317, 331, 341, 363, 380, 381, 388, 397, 404, 412, 419.
Stéphen, 259, 267, 284, 291.

FIN DE LA TABLE.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20, PRÈS DU BOULEVART MONTMARTRE.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 1. 5 Janvier 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Fléchière, 193, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Ce, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden. Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an . . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue de l'année 1850, par **Paul Smith**. — Théâtre de l'Opéra-Comique, la *Dame de Pique*, en trois actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Halévy (première représentation, par **Henri Blanchard**. — Usurpation de nom d'auteur, jugement du tribunal de commerce. — Nouvelles et annonces.

REVUE DE L'ANNÉE 1850.

Le siècle a fait plus de la moitié de son chemin; il a dépassé la borne qui sépare les deux périodes de son existence, et si les siècles ressemblaient aux hommes, il faudrait dire, suivant l'expression anglaise, qu'il penche maintenant du mauvais côté de la cinquantaine; mais les siècles ont un privilége, celui de n'être jamais ni jeunes, ni vieux, celui de se charger d'années sans se charger de rides et de cheveux blancs, sans éprouver le moindre refroidissement, la moindre défaillance, témoin le siècle dernier qui, sur son déclin, déploya une énergie si prodigieuse, qui avait presque commencé comme un vieillard, avec Louis XIV, et qui finit comme le plus impétueux jeune homme, avec Napoléon!

Et notre siècle n'a-t-il pas prouvé, lui aussi, que l'âge ne lui avait rien ôté de sa vigueur, de son audace, pas même de sa légèreté ni de son étourderie? Voyez ce qu'il a fait à quarante-huit ans, ce brave siècle, et dites si ses allures ne sont pas plutôt celles d'un écolier que d'un barbon! Dans les lettres, dans les arts, dans la musique surtout, qui est notre grande affaire, ce même siècle n'est-il pas aussi jeune, aussi actif, aussi fertile en belles et bonnes œuvres, que lorsqu'il ne comptait que par unités? Voyez l'année 1850 et prononcez.

Le *Prophète* régnait seul et sans partage à l'Opéra, quand l'heure fatale de 1849 vint à sonner. Le chef-d'œuvre était encore tout plein de magnifiques soirées et d'abondantes recettes. Avec Mme Viardot, il avait suffi aux fêtes de l'hiver; avec l'Alboni, il continua ces fêtes durant le printemps et l'été. Pourquoi l'Opéra eût-il donné de nouveaux ouvrages? Le *Prophète* les chassait toujours devant lui. Un seul ballet, *Stella* ou *les Contrebandiers*, permit aux chanteurs de reprendre haleine. La reprise du *Rossignol*, cette respectable pastorale, eut peut-être lieu dans la même intention: en tout cas, elle fit un parfait contraste avec celle des *Huguenots*. Deux mois de clôture laissèrent à l'Opéra le loisir de restaurer sa vaste salle. L'Alboni et Mme Viardot nous revinrent l'une et l'autre, la première avec la *Favorite*, *Charles VI* et le *Prophète*; la seconde avec le *Prophète* et les *Huguenots*, Enfin, le mois de décembre nous amena cet *Enfant prodigue*, qui, comme un fils de bonne maison, ne faillit pas à sa noble origine et se montra digne en tout point des deux pères de la *Muette*, des auteurs de tant de charmantes et célèbres productions.

L'Opéra-Comique avait terminé l'autre saison avec la *Fée aux Roses* et avec la voix de Mme Ugalde, qui semblait aussi fraîche que ses fleurs. Il donna bientôt les *Porcherons* avec Mlle Darcier. Mme Ugalde devait créer le principal rôle du *Songe d'une nuit d'été*; mais, hélas! cette voix ravissante, infatigable, se fatigua tout à coup : il lui fallut quelques mois de repos et de silence. Autre accident : Mlle Darcier se lassa des succès du théâtre et le quitta pour se marier. C'était un double échec pour l'Opéra-Comique. Mais il n'est pas d'échec pour un directeur prudent et habile. Mlle Lefebvre, qui avait déjà remplacé Mme Ugalde dans la *Fée aux Roses*, créa, dans le *Songe d'une nuit d'été*, le rôle d'Élisabeth, dans lequel plus tard Mme Ugalde à son tour devait lui succéder. *Giralda* ou *la Nouvelle Psyché*, donnée au milieu des chaleurs de juillet, obtint une vogue telle que l'hiver en donne rarement. L'*Amant jaloux*, de Grétry, reparut sur la scène, toujours jeune de mélodies et adroitement rajeuni d'instrumentation. Deux ouvrages en un acte, le *Paysan* et la *Chanteuse voilée*, servirent aux débuts de deux compositeurs, dont le dernier était lauréat de l'Institut. Enfin, la *Dame de Pique*, de Scribe et Halévy, couronna splendidement ces douze mois si bien employés, comme l'*Enfant prodigue*, de Scribe et Auber, l'avait fait dans une autre enceinte et devant un autre public.

Le Théâtre-Italien, qui avait commencé l'année avec Ronconi pour directeur, changea de chef et rouvrit avec M. Lumley. C'était une révolution qui ne pouvait manquer de s'accomplir dans l'intérêt de tout le monde. Que les artistes supérieurs se contentent d'être les premiers dans leur art, et ne dirigent qu'eux-mêmes. ce qui n'est pas déjà trop aisé! M. Lumley nous a rendu Mme Sontag, dans les concerts d'abord et ensuite au théâtre. Il nous a donné, lui étranger, une cantatrice française, Ida Bertrand, que nous ne connaissions que de renommée. Il travaille sans relâche à reconstituer une troupe et un répertoire : il demande à l'Italie tout ce qu'elle a produit, tout ce qu'elle peut produire; mais il ne met pas en elle toute sa confiance, parce qu'il sait mieux que personne où s'arrêtent ses ressources et sa production.

N'est-ce donc pas M. Lumley qui, directeur d'un théâtre italien à Londres, a jugé convenable et nécessaire de demander aide et assistance à deux auteurs français? N'est-ce pas lui qui a convoqué Scribe et Halévy, qui les a priés de s'associer à Shakspeare pour composer cette *Tempesta* dont l'Angleterre a eu les prémices? Le tour de la France arrivera certainement. N'était-ce pas là une belle préface à la direction du Théâtre-Italien de Paris?

Et tandis que le public du théâtre de Sa Majesté battait des mains à la *Tempesta*, celui du théâtre de Covent-Garden applaudissait la *Muette* d'Auber, la *Juive* d'Halévy, *Robert-le-Diable*, les *Huguenots* et le *Prophète* de Meyerbeer! Voilà ce que l'on faisait à Londres dans les deux

théâtres italiens! Voilà pourquoi M. Lumley a grandement raison de ne pas trop se fier à l'Italie.

Notre Société des concerts, si longtemps sans rivale, avait vu, dès la précédente année, s'élever sinon une concurrence, du moins une imitation dans la Société de l'Union musicale. Après la mort de Manéra, son fondateur, le bâton de chef passa dans les mains de M. Seghers, et la Société prit sous sa direction ferme et chaleureuse une attitude imposante qui promettait pour l'avenir. Les divisions intestines obligèrent M. Seghers à se retirer et à former une autre société sous l'invocation de Sainte-Cécile. Félicien David le remplaça comme chef de cette Union si peu unie. Mais déjà la grande Société philharmonique de Paris était née au souffle puissant de Berlioz. Le célèbre artiste, compositeur et critique, avait frappé du pied, et autour de son pupitre s'était groupée à l'instant une foule d'instrumentistes, de chanteurs, de cantatrices, renforcée des chœurs de toutes nos scènes lyriques, appuyée du concours de leurs illustrations les plus éminentes. Nous avons eu l'année dernière trois sociétés vouées au culte de l'art dans ce qu'il offre de plus noble et de plus pur; nous en aurons quatre cette année, et nous ne nous en plaindrons pas: la lutte n'en sera que plus intéressante et la victoire que plus glorieuse.

L'Association des artistes-musiciens marchait de progrès en progrès; elle recueillait déjà les fruits de la loterie nationale organisée par elle et par l'Association des artistes peintres, architectes, sculpteurs, graveurs, dessinateurs. Le premier résultat de cette opération, conçue et conduite par M. le baron Taylor avec la haute intelligence et le zèle ardent qu'il a mis au service de tous les artistes, fut l'élévation du chiffre des pensions, subitement portées à 300 fr. pour tous les pensionnaires anciens et nouveaux. L'Association ne se borna pas à cette amélioration matérielle, d'ailleurs si importante et si salutaire. Elle étendit son action de Paris aux départements, du centre aux extrémités, de la musique profane à la musique sacrée, du concert à l'église. Elle signala son concours et sa présence dans un grand nombre de solennités, à Auxerre, à Angers, à Poitiers, à Fontainebleau, à Melun, à Nancy, à Strasbourg. L'archevêque de Paris daigna venir présider à la fête de Sainte-Cécile, célébrée par elle dans l'église de Saint-Eustache, et pour laquelle M. Adolphe Adam avait écrit une messe nouvelle. Ce ne sera pas la moindre gloire de M. Adolphe Adam, que d'avoir produit dans la même année une partition aussi vive, aussi spirituelle que celle de *Giralda*, et une messe d'un caractère aussi religieux que celle de Sainte-Cécile.

Deux fois, toutes les associations des lettres et des arts, réunies sous la même bannière, ont resserré les liens de leur fraternité, la première dans un banquet offert à leur honorable chef, M. le baron Taylor; la seconde, dans une fête donnée au château d'Asnières, et à laquelle les Sociétés de Belgique et d'Allemagne avaient envoyé des représentants.

Puisque nous parlons de fêtes musicales et artistiques, n'oublions pas celles de Weimar, dirigées par Liszt, en l'honneur de Goethe et de Herder.

Le voyage de Jenny Lind en Amérique doit certainement compter parmi les choses qui ont marqué le cours de la défunte année. Mais nous laisserons à d'autres le soin de décider si l'enthousiasme, la frénésie, le délire dont le rossignol suédois a été l'objet, peuvent passer pour un hommage à l'art ou pour un triomphe de la spéculation; si, en glorifiant Jenny Lind, les Américains se sont glorifiés eux-mêmes, s'ils ont fait preuve de ce bon sens et de ce bon goût, sans lesquels les suffrages les plus retentissants, les plus universels n'ont aucun prix?

D'autres événements musicaux, accueillis ainsi qu'ils méritaient de l'être, réclament une mention.

C'est d'abord la publication des *Quarante mélodies* de Meyerbeer, chef-d'œuvre unique en son genre, recueil d'inspirations tout empreintes d'un cachet magistral, heures de loisir d'un homme de génie.

C'est la messe écrite, improvisée plutôt, par M. Fétis, notre savant collaborateur, pour le service funèbre de la reine des Belges, composition haute et sublime, qui va de pair avec les chefs-d'œuvre sacrés, anciens et modernes.

C'est la visite de Spontini à Jesi, sa ville natale, et le tribut populaire payé à sa gloire et à son nom.

C'est la fondation du théâtre du Bergen, en Norwége, par Ole Bull, le célèbre violoniste! Il est vrai que nous ignorons ce que le théâtre est devenu depuis les démêlés de l'artiste avec le chef de la police, qui faisait valoir son droit à des places réservées.

C'est l'ouverture de l'Oriente, le nouveau théâtre royal à Madrid, et le taux fabuleux des traitements alloués aux chanteurs et aux cantatrices, mais contestés par le ministre des finances espagnoles.

C'est la dernière apparition de Duprez à l'Opéra, dans une soirée à son bénéfice, en attendant que le grand ténor reparaisse au Théâtre-Italien, tenant par la main sa fille, la jeune Caroline.

C'est l'échantillon que la Frezzolini est venue nous donner de sa beauté, de sa voix et de ses diamants, dans le premier concert de la grande Société philharmonique.

C'est l'exécution de *Joseph* de Méhul, dans un des exercices des élèves du Conservatoire de Paris.

Enfin, c'est la croix justement accordée à Grisar, le compositeur, et à notre premier violoniste français, Alard.

L'année 1850 ne sera donc pas rangée au nombre des années stériles. Par malheur, sa liste nécrologique est plus longue que celle de toutes les années dont nous ayons mémoire. La mort a porté ses ravages dans tous les rangs; elle a frappé sans distinction d'âge, de sexe ni de pays:

Compositeurs: Romagnési, Alexandre Piccini, Pavesi, Guénée, Angirio Circa, de Feltre.

Chanteurs et cantatrices: Alizard, Botelli, Chaix; Mmes Branchu, Saint-Aubin, Gavaudan, Boulanger, Bassin, Sarah, Jansenne, Grassini, Sophie Duflos.

Instrumentistes: Mme Dulken; MM. Barizel, Pedro Soler, Joseph de Blumenthal, Frédéric Mozin, Ullmann, Albert Schilling; Mme Farochon.

Nous avons encore à déplorer la perte d'un archéologue éminent, bibliothécaire du Conservatoire, Bottée de Toulmont; d'un éditeur des plus distingués, Troupenas, et d'un facteur de pianos des plus honorables, Louis Boisselot.

Enfin, la mère de notre illustre compositeur français, Mme Auber, a terminé sa longue carrière; le dernier frère de Meyerbeer a succombé avant le temps.

Un ancien danseur de l'Opéra, Mérante, et un autre qui commençait à l'être, bien qu'il dansât toujours, Quériau, sont tombés à peu de jours d'intervalle.

Tel est, en quelques lignes, le bilan de l'année 1850, actif et passif. Malgré les regrets et les larmes dont elle a semé son cours, nous devons lui rendre cette justice qu'elle nous a légué un brillant héritage de fortunes dramatiques et lyriques, et que la présente année n'a rien de mieux à faire que de suivre son exemple, en se préparant à en léguer autant à celle qui suivra.

PAUL SMITH.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LA DAME DE PIQUE.

Opéra-comique en trois actes, paroles de M. SCRIBE, *musique de* M. HALÉVY.

(Première représentation le 28 décembre 1850.)

La Russie a toujours imité ou traduit nos auteurs; elle avait enfin trouvé un poëte créateur, original, en Pouchkine, Tartare violent, bizarre, et mort d'une façon tragique, horrible, dans un duel

qu'il eut avec un de nos représentants actuels. C'est dans un conte fantastique de ce malheureux et grand poëte, traduit par M. Mérimée, que M. Scribe a pris le sujet de son nouvel opéra, qui tient du drame, de la comédie, de l'opéra-comique et de la tragédie lyrique et féérique, bien que tout soit expliqué d'une façon rationnelle dans ce libretto, merveilleux en apparence par des faits qui semblent inexplicables, et, en réalité, par une action embrouillée et claire tout à la fois. par de charmantes scènes de comédie, légères, vives, attachantes comme l'auteur sait les faire, et comme il en fera toujours à ce qu'il paraît. De tout cela, il est résulté un imbroglio dramatique, un écheveau de fil très-mêlé qui n'est pas facile à débrouiller, un poëme aussi compliqué que celui de l'Arioste, qui se noue, se dénoue et se renoue de façon à dérouter le plus habile analyseur. Les yeux de la dame de pique s'animent, roulent dans leur orbite sur la carte imaginée par le célèbre poëte russe. Dans l'ouvrage de M. Scribe, ce sont les yeux réels, la voix prestigieuse de Mme Ugalde, nous représentant la comtesse Doria d'Olgorouki, sous le nom de la princesse Paulowska, qui sont la véritable féerie de la pièce. Il y a tant d'idées principales et accessoires dans les situations, tant d'ingéniosité dans les moyens dramatiques et comiques, tant de mots fins et spirituels, de traits brillants, qu'il faut renoncer à décrire froidement et à faire comprendre tout cela. Analysez donc un feu d'artifice, le plus éblouissant qui se puisse concevoir et qui dure trois heures au moins! La princesse Doria Marie d'Olgorouki, donc, jeune comtesse russe, prend le nom de sa tante la princesse Paulowska pour se soustraire à la colère de l'empereur Pierre III, à qui elle a donné un soufflet; et pour mieux échapper à la vengeance de son souverain, elle simule jusqu'à la bosse et la jambe un peu courte de sa parente. Malgré ces défauts physiques, elle plaît au prince Zizianow, colonel d'un régiment qui vient tenir garnison sur la frontière où se trouvent les domaines de la princesse Paulowska. Ce prince, militaire, joueur et superstitieux, partage la croyance populaire que la princesse possède, de mère en fille, le secret de gagner au jeu au moyen de trois cartes dont la dame de pique fait partie. Comme nous ne cherchons pas à frapper nos lecteurs d'étonnement par des péripéties dramatiques, nous leur dirons que ce secret consistait, sous le dernier règne, en trois cartes bizautées dont l'impératrice Elisabeth se servait au jeu de la cour pour gagner à coup sûr l'argent de ses courtisans et courtisanes : le trois, le dix et la dame de pique. C'est sans doute à l'exercice de cette escroquerie impériale que la mère de la princesse Paulowska actuelle a gagné ou augmenté l'immense fortune qu'elle possède et que voudrait bien partager le prince Zizianow. Il fait donc une cour assidue et peu délicate à la jeune Doria d'Olgorouki, qu'il prend pour la princesse et qui aime Constantin Nélidoff, fils d'un ministre disgracié et dégradé de noblesse dans sa personne et ses descendants, et qui est tout simplement sergent dans un régiment. Cette rivalité amène, comme on le pense bien, une provocation de duel du jeune sergent adressée au colonel Zizianow. Celui-ci refuse sous prétexte que le père de Constantin Nélidoff devait au sien trois cent mille roubles et qu'il ne veut pas tuer son créancier ou être tué par lui avant d'avoir été payé. Le jeune militaire se fâche, menace le colonel, l'insulte et se fait condamner aux travaux forcés des mines de sel. La princesse Paulowska, ou plutôt d'Olgorouki, descend dans ces mines, qui sont voisines des domaines de la princesse, et parvient à sauver celui qu'elle aime. Un sous-maître de mineurs, joueur forcené, personnage un peu à côté de l'action, comme on dit, mais d'une physionomie pittoresque, énergique et musicale, partage la croyance populaire qui attribue à la famille Paulowska ce pouvoir magique de gagner au jeu par la dame de pique; il force la prétendue princesse Paulowska de lui livrer ce secret fictif avec une bague qui lui est bientôt enlevée par le prince Zizianow; et c'est quelque temps après, en Allemagne, à Carlsbad, que le colonel et Roskow, le mineur, sont convaincus de l'impuissance d'une simple dame de pique à maîtriser la fortune au jeu. Le secret du pouvoir passé de cette carte est confié par la princesse d'Olgorouki au public et au banquier Kalemberg, personnage qui traverse l'action et lui sert de cheville ouvrière; et cette intrigue compliquée est terminée par le mariage de Constantin Nélidoff et de la jeune comtesse d'Olgorouki; suivi probablement aussi de celui du mineur Roskow avec la fille d'un directeur des mines dont nous n'avons pas encore parlé, et qui a nom Lisanka.

Cette analyse, tout imparfaite qu'elle est, doit suffire à ceux qui ont déjà vu l'ouvrage, et donnera sans doute aux personnes qui ne le connaissent pas le désir de suivre dans toutes ses combinaisons cette éminente charade dramatique en trois parties.

Quoiqu'il n'y ait qu'un acte qui se passe dans une mine de sel, tout le dialogue de la pièce semble être le produit de cette mine, et c'est moins le jeu de cartes qui se joue au troisième acte, à Carlsbad, qu'une partie extrêmement compliquée d'échecs dramatiques que l'auteur a gagnée et gagnera pendant plusieurs mois au bénéfice du théâtre de l'Opéra-Comique et des plaisirs du public.

Comme le morceau de musique pittoresque qui sert de préface au second acte, et dans lequel l'orchestre simule au mieux le travail et jusqu'aux coups de pioche des mineurs, l'ouverture peint tout d'abord aussi le sujet de la pièce. On entend une cloche donnant la dominante *mi* sur une harmonie mystérieuse en *la* mineur et qui appelle les travailleurs au repos. Ce *mi* de cloche devient tierce dans la modulation en *ut* majeur qui suit, et continue son tintement d'une manière neuve, originale. La clarinette unie à la flûte chantent ensuite d'une façon charmante. et puis un crescendo en *la* majeur auquel se mêle le tambour, vient animer ce petit drame symphonique, préface colorée, qui annonce bien l'action complexe qui va se passer par la différence des rhythmes, par le mélange à l'unisson de la clarinette et du basson, et par les voix mystérieuses des violoncelles qui marient leurs accents pleins de mélancolie au crescendo énergique et bref que nous avons cité plus haut, et qui sert là d'heureuse péroraison.

Le chœur d'introduction chanté par les mineurs est plein de couleur locale et de cette mélancolie qui doit caractériser ces pauvres serfs qui passent toute leur vie à six cents pieds sous terre, et qui disent avec un contentement empreint de tristesse :

Un verre de genièvre
Nous réchauffe le cœur.

L'orchestre répond par une imitation pleine de charme par la phrase mélodique d'un des travailleurs qui dit qu'il sent renaître son courage

Quand sa douce liqueur
Vient humecter ma lèvre, etc.

Le tintement de la cloche de l'ouverture résonne de nouveau et termine par un joli effet de pédale cette intéressante introduction, à la suite de laquelle Roskow, chef des mineurs, chante avec une sauvage énergie un air de scène bien déclamé, dans lequel il dit aime, qu'il veut de l'*or encor*, *encor*, *encor!* et cela sur une modulation hardie, inattendue, et se terminant sur la tierce de Picardie, que le compositeur a employée avec tant de goût, de sentiment et de bonheur dans la si expressive romance du *Val d'Andorre*, chantée par Rose-de-Mai, et qui intervient sur la dernière syllabe de ce vers : *Mais il était si malheureux!* Il est peut-être nécessaire de dire ici, pour bon nombre de personnes qui ne le savent pas, que la tierce de Picardie est cette péripétie harmonique d'une tierce majeure qui termine d'une façon inattendue un morceau en mode mineur.

Quand la blanche neige
S'étend dans les bois

est une cavatine délicieuse de mélodie et d'harmonie et d'accompagnement suave, uni comme le manteau d'hermine qui couvre les steppes que vient de parcourir en traîneau le jeune sergent Constantin Nélidoff, encore sous le charme de la conversation qu'il vient d'avoir avec la comtesse d'Olgorouki, sa compagne de voyage. Le compositeur a

vraiment exprimé d'une façon fine et pour ainsi dire voluptueuse le bonheur du jeune militaire en disant :

Ah ! qu'on est heureux
Dans un seul traîneau !
Et sous un manteau
Qui nous couvre tous deux !

Les instruments à vent sont employés dans ce morceau avec une délicatesse infinie. Ces deux airs, celui du mineur Roskow et celui de Constantin, sont tout à fait dissemblables par le style scénique, le premier sauvage et passionné, le second peignant tous les charmes de l'intimité de deux amants qui voyagent ensemble sans s'être encore avoué leur mutuel amour. Un nouveau contraste surgit : c'est l'arrivée du colonel Zizianow avec son état-major. C'est un chœur militaire d'un rhythme franc, joyeux, brutal même, par le tambour, la trompette qui interviennent, et qui se mêlent, et qui appuient, et qui luttent avec les accents de ces officiers, qui ont toujours quelque chose de tartare dans leurs actions ou dans leurs chants, soit qu'ils étranglent leur souverain ou qu'ils brûlent leurs cités pour qu'elles ne tombent point au pouvoir du vainqueur.

La ballade en deux couplets chantée par Lisanka a de la couleur et est suffisamment fantastique sur ce refrain, qui n'est pas d'une diablerie équivoque :

Soudain un démon apparut,
C'était monseigneur Belzébuth.

Après le duo de défi adressé au colonel par Constantin : *Depuis trois mois je porte cet insigne,* duo bien dialogué, morceau de scène bien traité, arrive la soi-disant princesse Paulowska sur un charmant solo de hautbois : elle exprime sa joie d'être de retour dans ses domaines, par de délicieuses vocalises en deux couplets, dans lesquels interviennent des rhythmes différents d'une variété charmante. Dans la cabalette de ce joli morceau, la princesse parle *des appas qu'on n'a pas*, et ajoute : *sans être légère*, mensonge évident, car sa vocalisation est plus légère que tous les traits de rossignol ou de flûte que peuvent produire la nature et la civilisation la plus avancée de l'art musical, instrumental et vocal.

Ici, le compositeur, par une imitation de la musique nationale russe, a placé un dialogue dans l'orchestre, simulé par la musique militaire qui figure sur la scène, dialogue dans lequel chaque instrument ne fait entendre qu'une seule note. On désirerait que cette spirituelle plaisanterie eût un peu plus de développement, car cette épigramme musicale passe comme un éclair. Mozart a donné une bien autre étendue à son sextuor intitulé *Raillerie musicale*, pour quatuor d'instruments à cordes et deux cors; il est vrai qu'ici la scène a ses impérieuses exigences de temps, de minutes, dont on ne peut se départir.

Sous la plume d'un compositeur ordinaire, le thème en mesure à six-huit du final du premier acte, *Soyez l'enchanteresse*, etc., paraîtrait commun ; mais traité avec la science et le goût qui caractérisent le *faire* de M. Halévy, il est plein de mouvement, d'animation, de rentrées ingénieuses qui lui donnent de la distinction. Comme petite péripétie de scène, les harmonistes remarqueront la cadence interrompue, si pleine d'un excellent esprit de déclamation vraie, sur les deux derniers mots de cette interrogation que s'adresse à lui-même le prince Zizianow, en parlant de la princesse et des mines qu'elle désire visiter pour délivrer Constantin :

Voudra-t-elle, sans nous, y descendre? Non pas !

La romance de Constantin Nélidoff, au second acte, *Je l'aime comme on n'aima jamais*, est d'une mélodie facile et distinguée et pleine d'âme et d'amour. Après cette suave mélodie arrivent les mineurs, qui, payés de leurs travaux journaliers, se disposent à jouer, goût, passion que leurs chefs Roskow et Soubiakine portent jusqu'à la frénésie. Le premier chante deux couplets dans lesquels il prouve que ce

Qui fait oublier un œil bleu ?
C'est le jeu.

Bientôt le jeu devient général, car le maître et le contre-maître, que sont rivaux d'autorité, engagent dans la partie tout ce qu'ils possèdent de kopecks. La perte se supporte impatiemment par les perdants; de là, disputes, menaces, cris; on va en venir aux mains. Tout cela est exprimé par le compositeur de manière à faire de ce chœur le morceau le plus remarquable de la partition. Depuis les beaux chœurs de la *Caverne*, on n'a pas exprimé avec autant d'énergie, de modulations ascendantes qui peignent les paroxysmes de la colère, et de rhythmes impérieux qui locomotionne l'auditoire, une scène aussi musicalement dramatique. Le chœur des femmes de ces ouvriers qui viennent calmer leurs maris, leurs frères, etc., ce chœur fait contraste d'une façon charmante par la douceur de son harmonie. Les couplets qui suivent, chantés par Lisanka et la princesse, sont d'une couleur naïve et nationale. La princesse y fait entendre trois trilles de suite qui semblent démentir le proverbe, car elle pourrait dire : Je suis venue ici pour enfiler des perles. La romance chantée ensuite par la princesse et le récitatif en *la* mineur qui précède :

Et puissent les échos de la voûte sonore
Porter dans le cachot qui le retient encore, etc.

cette romance est ravissante de douceur mélodique, et à laquelle répond délicieusement une double mélodie de Constantin. Le dialogue en échos de la flûte avec le cor anglais, ajoute singulièrement à la tendresse, au charme de la situation, bien terminée par l'explosion du mineur au majeur, sur lequel domine le *la* si expansif de la cantatrice, si audacieuse dans sa vocalisation, si vraie et si expressive par son profond sentiment musical.

Le duo du talisman, entre Roskow et la princesse, est encore un morceau capital. Cela est grandiose, neuf, original; c'est de la musique de scène bien faite, dans laquelle l'instrumentation joue un de ces roles éminemment dramatiques, comme M. Halévy en a déjà créé plusieurs dans la *Juive*, la *Reine de Chypre*, *Charles VI*. Du reste, la scène est des plus neuves : c'est une jeune fille bien née, aimante, douce et bonne, fort peu et même pas du tout magicienne, menacée de toutes sortes de traitements par un ouvrier russe, ignorant, grossier, joueur et superstitieux. Un compositeur habile comme M. Halévy ne pouvait manquer de peindre à grands traits cette situation originale, qui est d'un effet puissant sur le public.

Il y a encore, au troisième acte, une romance d'un bon et beau sentiment mélodique chantée par le mineur, qui dit : *Il est fou, le pauvre Roskow*; puis vient un quintette vocal écrit d'une façon claire et qui est bien en situation, entre Zizianow, Karlemberg, Roskow et Lisanka, lorsque la princesse arrive ; et puis les couplets ravissants : *Je suis bossue*, dits par cette dernière, contre lesquels vient lutter un délicieux bavardage de hautbois et de basson pétillant d'originalité. On pourrait dire que c'est là de la comédie instrumentale. Un duo d'amour très-développé est chanté ici entre la princesse et Constantin. Ce morceau abonde en mélodies échappées du cœur et qui parlent à tous les cœurs. Des traits mystérieux de basson, un *pizzicato* pittoresque, la voix suave du cor anglais, se mêlent aux chants d'amour de Constantin Nélidoff; et de tout cela, et de l'accord de septième de sensible, employé avec un discernement, un goût harmonique exquis, il résulte un nocturne d'amour délicieux et qu'on ferait répéter s'il n'était pas si largement développé.

Ici se trouve une grande scène de comédie entre le colonel Zizianow et la comtesse d'Olgorouki, comme il y en a déjà une au premier acte, scènes fort bien jouées par M. Couderc et Mme Ugalde, que la nature, dans un de ses nombreux caprices, a faite cantatrice et comédienne tout à la fois.

La vente musicale du château d'Avenel dans la *Dame blanche* est égalée si elle n'est dépassée par la séance musicale de jeu de la *Dame de Pique*. L'action est ici plus compliquée que dans l'ancien opéra. Les péripéties y abondent. La scène s'ouvre, musicalement parlant, par une entrée des voix de basse d'un effet large et puissant; mais, il

faut le dire, l'action dramatique fait oublier la musique, qui ne sert plus qu'à entretenir, redoubler l'animation de la scène. La variété de l'instrumentation tient toujours l'attention musicale de l'auditeur en éveil; mais on est préoccupé de l'effet du prétendu talisman possédé, volé par le colonel Zizianow; on attend le résultat de son duel avec Constantin; on participe aux appréhensions du pauvre Roskow; on désire voir intervenir la dame de Pique en personne. Enfin, tous ces vœux sont exaucés, et tout s'explique et tout se termine à la satisfaction de chacun, soit qu'il aime la comédie, le drame lyrique, fantastique, et la bonne et belle musique.

Et maintenant que dire du luxe, des soins intelligents et tout artistiques qui ont présidé à la mise en scène de cet ouvrage dramatique d'intrigue si complexe, si musical? que c'est prestigieux, merveilleux, et que pourtant c'est la réalité dans le fantastique. La vue de l'intérieur des mines de sel, au second acte, est superbe de poésie et de vérité pour ceux qui ont vu dans les Pyrénées l'architecture régulière et bizarre de la grotte du Mas-d'Azil, ou le palais en stalactite du pic de Gavarnie. Si la mythologie n'était pas si usée, on pourrait dire que le décor du troisième acte est tout à la fois le palais de Momus et de Plutus. Il n'est pas jusqu'à la décoration du premier acte qui n'offre avec plus de vérité qu'on ne l'a jamais fait au théâtre, l'âtre enflammé d'une cheminée qui vous donne l'envie d'en approcher, et qui résume pour la vue cet axiome en un vers sur le pays où se passe l'action dramatique :

Que le lieu de la scène y soit fixe et marqué.

Les costumes populaires, militaires, des serfs et serves ont été bien observés, et marquent bien aussi le lieu où se passe l'action. On pourrait dire que les artistes de l'orchestre et les choristes n'ont pas contribué à cette couleur locale et glaciale, par la chaleur, l'ensemble et la verve avec lesquels ils ont fonctionné; mais on leur a pardonné, on les a même félicités par d'unanimes bravos de cet oubli du climat en faveur de la musique russe qu'ils ont délicieusement parodiée.

Les artistes de l'Opéra-Comique entrent dans une voie où, pour les suivre, il faudra que nous fassions une double appréciation de leur talent de chanteurs et de comédiens, comme ceux de l'ancien théâtre Feydeau, qu'on désignait sous le titre d'acteurs de la comédie italienne, et qui étaient d'excellents comédiens, puisque plus tard on appelait Gavaudan le Talma de l'Opéra-Comique. Mme Ugalde a non-seulement chanté le rôle de la Dame de Pique comme elle chante toujours, avec autant d'audace que de charme; mais elle a dit, elle a joué ce personnage de convention, neuf, original, avec autant de malice que de tendresse, de fierté que de finesse, d'esprit que de sensibilité. Battaille, dans un rôle plus exceptionnel encore, s'est montré, comme à l'ordinaire, aussi bon chanteur que bon acteur. C'est bien là l'esclave russe, l'homme comme il naît partout avec les mêmes passions, qui, pour être comprimées, n'en éclatent quelquefois qu'avec plus de violence. C'est l'esprit dominé par le désir ardent de jouer, et qui ne voit même dans l'amour qu'un bonheur secondaire. Battaille a bien compris ce personnage éminemment dramatique; il le fait agir, parler, marcher — peut-être les jarrets un peu trop pliés, en vieux chevrier du *Val d'Andorre*, — mais surtout chanté en acteur qui sait le mieux unir l'art lyrique à l'art dramatique. Couderc nous a représenté aussi le personnage du prince Zizianow, rôle presque odieux, difficile, en excellent comédien; il en a fait un vrai type de seigneur russe qui déguise sous de bonnes manières, sous une fausse civilisation, des goûts égoïstiques et grossiers. Nous lui conseillerions d'adoucir un peu l'inflexion tartare avec laquelle il répond à la princesse, au troisième acte, un brusque *non*!

A force de se montrer intelligente et soigneuse dans les rôles quelque peu secondaires qu'on lui donne, Mlle Meyer, qui joue et chante fort bien celui de Lisanka, finira par prouver aux auteurs et aux compositeurs qu'elle est capable de figurer en première ligne, et elle sera récompensée du zèle et de l'amour qu'elle montre pour son art. Sa voix est belle, sonore, étendue, et elle s'en sert fort bien; elle dit la ballade du diable comme un ange. Boulo vient de prendre rang, par la manière dont il a rempli le rôle de Constantin Nelidoff, parmi nos premiers acteurs lyriques comme ténor et même comme comédien. Il porte fort bien l'uniforme, dit juste, et chante avec passion son rôle, du reste plein de charmantes mélodies. Ricquier, dans le personnage du banquier Kalemberg, est chaleureux, comique et de bon goût dans l'homme d'argent qu'il est chargé de représenter.

Que dire d'un ouvrage si bien joué, si bien chanté, si bien exécuté, si bien décoré? Qu'il devait obtenir un brillant et durable succès? Eh mon Dieu! c'est ce qui a eu lieu, succès qui va se prolonger jusqu'à ce que tout Paris ait entendu et vu la *Dame de Pique*.

HENRI BLANCHARD.

USURPATION DE NOM D'AUTEUR.

JUGEMENT DU TRIBUNAL DE COMMERCE.

M. Oscar Comettant a composé une fort jolie valse pour piano à laquelle il a donné le nom de la *Sympathie*. M. Alphonse Leduc s'est pris d'un bel amour pour cette valse, si bien qu'après en avoir été l'éditeur, il résolut un jour d'en devenir l'auteur. La chose était difficile, dangereuse, et même peu modeste; mais *à vaincre sans péril on triomphe sans gloire*, et M. Leduc aime la gloire, il l'aime au point de l'acheter, si elle était à vendre. Si bien qu'après avoir réfléchi au moyen de devenir l'auteur de la valse de M. Comettant, publiée et vendue sous son nom, M. Leduc trouva l'expédient suivant, qui prouve, nous sommes forcé de le reconnaître, une imagination souple et fertile. Il arrangea à quatre mains la valse de M. Comettant, et profita de cette collaboration insignifiante, que du reste M. Comettant n'avait pas autorisée, pour effacer le nom de l'auteur, écrit en grosses lettres, et y substituer le sien, suivant le fameux précepte : « Ôte-toi de là que je m'y mette. » Pourtant, les personnes douées d'une bonne vue et d'un grand esprit d'investigation auraient pu découvrir, dans un endroit perdu du titre, sous les ombres décroissantes d'une lithographie, une phrase écrite en lettres microscopiques, et que M. Leduc avait machinalement conservée pour mettre sa probité à couvert. Nous reproduisons, pour l'intelligence de nos lecteurs, la disposition et le caractère typographique de ce titre ainsi modifié :

LA SYMPATHIE.

(Ici la lithographie.)

VALSE SENTIMENTALE, PAR COMETTANT.

Arrangée POUR PIANO à quatre mains,

PAR

ALPHONSE LEDUC.

Ce n'est rien. On vend relativement très-peu de valses à quatre mains, et pour tous ceux qui achetaient cette composition à deux mains, M. Oscar Comettant en était encore l'auteur. M. Leduc y mit bon ordre, en n'employant plus désormais qu'un seul titre pour les deux éditions, à deux comme à quatre mains. Il va sans dire que ce titre était celui où le nom de M. Leduc remplaçait le nom de M. Comettant.

Tout allait bien. Cependant M. Leduc fit une réflexion qui faillit l'attrister dans sa joie. Que penseront mes correspondants de province, mes commettants (peste soit des commettants!) quand, se fiant sottement à mon catalogue, il me demanderont la *Sympathie*, par OSCAR COMETTANT, et que je leur enverrai la *Sympathie*, par ALPHONSE LEDUC? Eh! parbleu, le moyen est bien simple : quand une dent vous fait souffrir, on l'arrache; quand un durillon vous gêne, on l'extirpe : quand le nom de Comettant vous chagrine, on l'efface et on y met à la place le nom d'Alphonse Leduc, que du moins personne n'enlèvera pour y mettre le sien.

Tant d'audace et de mauvaise foi ne pouvait rester impuni. M. Oscar Comettant devait attaquer et a attaqué M. Leduc en restitution de nom d'auteur. Le tribunal de commerce, saisi de cette affaire, a désigné comme arbitre rapporteur notre illustre compositeur M. Auber, qui a rédigé un rapport très-remarquable, que regrettons de ne reproduire aujourd'hui faute d'espace. Ce rapport, entièrement favorable à M. Comettant, conclut à ce que M. Leduc rétablisse sur le titre de la valse la *Sympathie*, le nom en grosse lettres de M. Oscar Comettant, comme il est d'usage dans toutes les éditions pour le nom des auteurs; qu'il rétablisse, en outre, ce nom dans le catalogue à la place de celui de M. Leduc; enfin, qu'il condamne celui ci à 500 fr. de dommages-intérêts.

Le tribunal, tout en se conformant aux conclusions du rapporteur, a usé d'une grande indulgence envers M. Leduc en fixant les dommages-intérêts à 300 fr.

Si de semblables procédés sont toujours condamnables pour tout le monde,

ils sont plus révoltants encore de la part d'un éditeur envers un compositeur qui li luivre en toute confiance le sort et les intérêts de ses œuvres.

Hâtons-nous de le dire pour l'honneur du commerce de musique, de pareils faits sont heureusement très-rares.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Guillaume Tell.*

*** L'*Enfant prodigue* a été joué deux fois la semaine dernière avec un succès toujours croissant. Parfaitement remis de son indisposition, dont la cause n'était qu'un excès de zèle, Roger a repris le rôle principal, et il y a retrouvé tous ses avantages de chanteur et d'acteur. Les applaudissements unanimes lui ont témoigné le plaisir qu'on avait à le revoir dans l'une de ses plus belles créations.

*** Dimanche dernier, le *Prophète* avait rempli la salle de l'Opéra. Mme Viardot a chanté le rôle de Fidès avec sa supériorité ordinaire. Gueymard, qui remplissait celui de Jean de Leyde, a fait preuve de nouveaux progrès.

*** La reprise de *Guillaume Tell* qui a eu lieu lundi dernier, était un événement musical. Un nouveau ténor se produisait dans le rôle d'Arnold, que Duprez a rendu si difficile, et que personne n'avait abordé depuis son départ. Mairalte (c'est le nom du débutant) faisait donc un acte de courage et presque de témérité en se montrant pour la première fois dans ce rôle redoutable. La voix de Mairalte a presque autant de défauts que de qualités, et le travail est encore nécessaire pour en régler l'exercice et en polir les inégalités. C'est dans le trio du second acte que le succès du chanteur s'est décidé complétement. On lui a su gré de la vigueur qu'il a déployée et de l'accent qu'il a mis dans la fameuse phrase : « Mon père, tu m'as dû maudire. » Il a aussi fort bien rendu le cantabile de l'air du troisième acte, et enlevé vaillamment le « Suivez-moi ! » L'*ut* de poitrine a manqué de justesse, surtout la seconde fois. En résumé, Mairalte est un ténor de force, dont l'acquisition sera bonne et utile dans plusieurs rôles du répertoire. Massol, qui chantait le rôle de Guillaume Tell, y a continué son beau succès de l'*Enfant prodigue.* Jamais on n'avait mieux dit que lui : « Il chantz, et l'Helvétie pleure sa liberté. » Mlle Nau chante avec une grâce infinie le rôle de Mathilde. Levasseur était chargé de celui de Walter. Le chef-d'œuvre de Rossini a produit son effet ordinaire, malgré quelques faiblesses dans les parties secondaires de l'exécution.

*** Hier samedi, le Théâtre Italien a repris *Don Pasquale*, chanté par Mme Sontag, Lablache, Calzolari et Colini. Mardi, on avait donné *Linda di Chamouni*, et jeudi la *Figlia del Reggimento.*

*** L'affaire de MM. Leroy, de Chabrol et Cᵉ contre Ronconi, ancien directeur du Théâtre-Italien, s'est terminée devant le tribunal de commerce par un jugement qui, en écartant la demande en déclaration de faillite, condamne par corps Ronconi à payer à MM. Leroy, de Chabrol, la somme de 87,406 fr. avec les intérêts depuis le 22 avril 1850, en vingt-quatre paiements égaux, et de mois en mois, à partir du jour du jugement.

*** Le célèbre compositeur, chanteur et chef d'orchestre anglais, Balfe, est à Paris en ce moment.

*** La question du troisième théâtre lyrique est plus que jamais à l'ordre du jour. Diverses combinaisons se présentent ou vont se présenter. Les unes ont en vue la salle du Théâtre-Historique, les autres celle du Vaudeville, qui se trouvent fermées en même temps.

*** La Société des gens de lettres s'est réunie le 29 décembre dernier en assemblée générale, et après le compte-rendu des travaux de l'année rédigée et lu par M. Léo Lespès, elle a procédé au renouvellement des membres du comité pour l'année 1851. Ont été élus, MM. Taylor, H. Celliez, Louis Desnoyers, Marie Aycard, Francis Wey, Paul Lacroix, Altaroche, de Salvandy, Achille Comte, Victor Hugo, Emmanuel Gonzalès, Léo Lespès, Camille Doucé, Molé Gentilhomme, Eugène de Mirecourt, Alphonse de Calonne, Auguste Vitu, Félix Deriége, Lafitte, de Foudras, Edmond de Varennes, Achille Jubinal, Et. Enault, de la Landelle. Le lendemain, 30 décembre, le comité a tenu sa première séance et organisé son bureau comme il suit : Président, M. Louis Desnoyers ; vice-présidents, MM. Francis Wey, Achille Comte; secrétaires, MM. Alphonse de Calonne, Eugène de Mirecourt, Félix Deriége ; rapporteurs, MM. Léo Lespès, Auguste Vitu ; questeurs, MM. Edmond de Varennes, Emmanuel Gonzalès; archiviste, M. Molé Gentilhomme; présidents honoraires, MM. de Salvandy, Victor Hugo, Taylor.

*** M. Malibran, premier violon solo de la chapelle de Hesse, dont nous avons mentionné le brillant succès à Lyon, se propose de venir se faire entendre à Paris après avoir fait apprécier son talent dans les principales villes de France.

ERRATUM. — Il s'est glissé une faute grave dans l'impression de la deuxième lettre de M. Fétis à M. Halévy, concernant la théorie de la musique. On a placé les nombres de demi-tons au-dessus des colonnes verticales des chiffres des sons, tandis qu'ils devaient être placés dans l'intervalle d'un son à un autre, et on a ajouté un treizième demi-ton là où il ne devait y en avoir que douze. Le tableau devait être comme ceci :

	1er	2e	3e	4e	5e	6e	7e	8e	9e	10e	11e	12e	
Demi-ton	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id	id.	id.	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Limoges*, 29 décembre. — La Société philharmonique vient de donner son sixième concert. L'ouverture de *Zampa* et celle du *Val d'Andorre*, ainsi que le chœur du premier de ces opéras, ont été rendus avec un parfait ensemble et une rare justesse. On doit des éloges à M. Wartel, musicien gagiste au 54e de ligne, pour la manière dont il a exécuté sur le basson des variations de Berr, qui ont fait le plus grand plaisir. Les honneurs du concert ont été pour Mlle Gabrielle Guibert, jeune pianiste de 17 ans, élève de M. Marmontel, et qui a joué avec une vigueur et un entrain remarquables le *Carnaval de Venise*, de Schulhoff. Une triple salve d'applaudissements lui a prouvé la satisfaction de l'auditoire et l'a justement récompensée de son talent.

*** *Versailles.* — Le théâtre de cette ville donne souvent des pièces nouvelles, ce qui ne l'empêche pas d'en reprendre avec succès, notamment le *Val d'Andorre* et le *Chalet*, qui continuent à jouir d'une vogue soutenue.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 29 décembre. — Jullien est parti le jour de Noël pour commencer sa tournée provinciale, et il s'est rendu directement à Manchester. Mlle Jelley Meeffz et Visier sont du voyage.

*** *Berlin.* — M. Meidhardt est de retour de son voyage à Londres, avec le chœur du Dôme. En passant à Cologne, il a donné un concert au profit du fonds destiné à l'achèvement de la cathédrale.

*** *Madrid.* — *Beatrice di Tenda*, avec la Frezzolini et Barroilhet, continue à faire les délices du public, en attendant le *Barbier de Séville.* L'Alboni chantera le rôle de Rosine ; Gardoni, celui du comte ; Ronconi, celui de Figaro.

*** *Séville.* — *Malek-Adel*, opéra nouveau par D. Ventura Sanchez, a été représenté au théâtre de Saint-Ferdinand devant une nombreuse réunion.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

EN VENTE CHEZ BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS,

RUE RICHELIEU, 103,

Œuvres de

CHERUBINI

Solfège avec accompagnement de basse chiffrée..... 42 »

Solfège à changement de clefs..... 36 »

Messe de Requiem à 4 parties en chœur avec accompagnement d'orchestre, en partition ..... 60 »

Messe de Requiem pour voix d'hommes avec accompagnement d'orchestre, en partition ..... 62 »

Messe solennelle à 4 parties avec accompagnement d'orchestre, en partition..... 90 »

Messe du Sacre à 3 parties avec accompagnement d'orchestre, en partition. (Les parties séparées de chant sont gravées aussi.)... 75 »

Messe solennelle à 4 et 5 parties avec accompagnement d'orchestre, en partition..... 75 »

Faniska, opéra en 3 actes avec paroles italiennes, en grande partition..... 250 »

Cours de contrepoint et fugue.....net 30 »

Lodoïska, partition in-8°, pour piano et chant.....net 8 »

Les Deux Journées, partition in-8°, pour piano et chant, net 8 »

Marches d'harmonie, pratiquées dans la composition, adoptées pour l'enseignement dans les classes du Conservatoire, net 15 »

Ouverture de Lodoïska à grand orchestre.....net 15 »

Chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 103, rue Richelieu,

LE

JUIF ERRANT

Opéra en cinq actes,

Paroles de

MM. E. SCRIBE ET DE SAINT-GEORGES

Musique de

F. HALÉVY

De l'Institut.

Partition pour piano et chant, net 40 fr.

MORCEAUX DÉTACHÉS POUR CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

PAR

HENRI POTIER.

1ᵉʳ ACTE.

N° 1. LÉGENDE chantée par Mme Tedesco : « Pour expier envers lui ses outrages. » 3 75
1 *bis*. La même transposée pour soprano 3 75
2. LE COUVRE-FEU chanté par M. Merly et chœur : « De par le bourgmestre, de par nos échevins. » 4 50
2 *bis*. Le même pour voix de basse seule 3 75
3. CHŒUR DE MALANDRINS : « Au loin tremblez tous. » ..... 6 »
4. ROMANCE AVEC RECITATIF chantée par M. Massol : « Ils partent frappés de terreur. » 4 50
4 *bis*. La Romance seule transposée pour ténor 3 75
5. DUO chanté par Mme Tedesco et M. Massol : « Théodora, qu'ici le ciel m'envoie. » 7 50

2ᵉ ACTE.

6. SCÈNE ET TRIO chantés par Mmes Tedesco et La Grua, et M. Roger : « Douze ans sont écoulés. » ..... 6 »
7. QUATUOR pour 4 basses, chanté par MM. Depassio, Guignot, Canaple et Noir : « On m'a dit vrai, jamais plus charmante beauté. » ..... 9 »
8. ROMANCE chantée par Mme Tedesco : « A moi, ta sœur et ton amie. » ..... 3 »
8 *bis*. La même transposée pour soprano ..... 3 »
9. DUO AVEC RECITATIF chanté par Mme Tedesco et M. Roger : « Sa voix, sa vue enchanteresse. » 7 50
10. CHŒUR de la Saint-Jean : « Saint-Jean ! Saint-Jean ! » ..... 6 »

3ᵉ ACTE.

11. AIR AVEC RÉCITATIF chanté par Mlle La Grua : « O merveille ! ô prodige ! auquel je crois à peine. » ..... 6 »
11 *bis*. Le même transposé pour contralto ..... 6 »
12. ROMANCE chantée par M. Roger : « Une sœur, une amie, ange de la maison. » ..... 3 »
12 *bis*. La même transposée pour baryton ..... 3 »
13. STROPHES chantées par Mme Tedesco : « Que nos voix vers le ciel montent. » 4 50
13 *bis*. Les mêmes transposées pour soprano 4 50

4ᵉ ACTE.

14. AIR AVEC RÉCITATIF chanté par M. Roger : « A ce palais dont la magnificence... » ..... 5 »
14 *bis*. Le même transposé plus bas ..... 5 »
15. ROMANCE extraite de l'air chantée par M. Roger : « Vous n'êtes plus, jours d'innocence. » 57
15 *bis*. La même transposée pour baryton 3 75
16. DUO chanté par Mlle La Grua et M. Roger : « Le ciel nous a réunis. » 7 50
16 *bis*. ROMANCE extraite du duo : « O ciel ! est-ce un rêve ? » .. 3 75
17. AIR chanté par M. Massol : « De Dieu l'éternelle clémence. » . 5 »
17 *bis*. Le même transposé pour ténor ..... 5 »
17 *ter* Le même transposé pour basse ..... 5 »
18. QUINTETTE pour 5 voix de basse, chanté par MM. Depassio, Guignot, Canaple, Goyon et Noir : « La nuit est sombre. » 3 75
18 *bis*. Le même réduit à 1 voix de basse 2 50

5ᵉ ACTE.

19. QUATUOR chanté par Mlle La Grua, Mme Tedesco ; MM. Roger et Massol : « Tu m'as sauvé, mon père ! » ..... 5 »
19 *bis*. ROMANCE extraite du quatuor, chantée par M. Roger : « Quand chacun te fuit ici bas. » ..... 5 »
20. EVOCATION chantée par M. Chapuis : « La voix du Seigneur vous appelle. » 2 50

MORCEAUX ET ARRANGEMENTS SUR CET OPÉRA

Ouverture arrangée par H. Potier ..... 6 »
Frédl. Burgmuller. — Grande valse ..... 5 »
M. Decourcelle. — Fantaisie à quatre mains 7 50
J. B Duvernoy. — Deux fantaisies ; chaque ..... 5 »
A. Le Carpentier. — 138ᵉ et 139ᵉ Bagatelles ; chaque ..... 5 »
R. Mulder — Op. 23. Caprice guerrier ..... 9 »
— Op. 24. Andante de concert ..... 5 »
H. Rosellen. — Fantaisie brillante 7 50
A. Taléxy. — Op. 46. Fantaisie brillante 7 50
Ch. Voss. — Op. 139. Grande fantaisie dramatique ..... 9 »
N. Louis. — Op. 228. Fantaisie pour piano et violon ..... 9 »
Ler. — Op. 64. Fantaisie pour violoncelle avec accompagnement de piano 7 50
A. Fessy. — Trois fanfares pour musique de cavalerie. Chaque. 5 »
Airs arrangés pour deux violons, par N. Louis, trois suites. Ch. 9 »
— arrangés pour deux cornets à pistons, par Caussinus, trois suites. Chaque ..... 9 »
— arrangés pour deux flûtes, par E. Walkiers, trois suites. Ch. 9 »
— arrangés pour violon seul, flûte seule et cornet seul. Chaque instrument, deux suites à 7 50

MUSIQUE DE DANSE

H. Potier. — Sept airs de ballet et une marche :
1. Pas des Esclaves 4 50
2. Pas des Voiles 4 50
3. Le Bourdonnement 4 50
4. Le berger Aristée 4 50
5. La Ronde 4 50
6. La Reine des Abeilles 4 50
7. La Ruche 4 50
Marche triomphale 2 50
Ettling. — Polka des Abeilles ..... 4 »
A. de Lenoncourt. — Redowa ..... 4 »
— Quadrille de salon 4 50
Marx. — Quadrille facile 4 50
Musard. — Deux quadrilles. Chaque 4 50
— Les mêmes, à quatre mains. Chaque 4 50
— Suite de valses ..... 6 »
— La même, à quatre mains 7 50
Pasdeloup. — Schottisch du Berger ..... 4 »
Filodo. — Schottisch ..... 3 »

Grande partition et parties d'orchestre.

EN VENTE CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,
RUE RICHELIEU, 103,

PARTITIONS POUR PIANO SOLO

Auber. La Muette de Portici, in-8°. . net. 10 »
— La Part du Diable, in-8°. . . net. 8 »
— Le Domino noir, in-8°. . . . . net. 8 »
— Haydée, in-8° . . . . . net. 8 »
Berlioz. Symphonie fantastique . . . net. 20 »
Bellini. Norma . . . . . 24 »
— Il Pirata . . . . . 20 »
— Straniera. . . . . 20 »
Donizetti. Anna Bolena . . . . . 24 »
— Belisario . . . . . 24 »
— La Favorite. . . . . net. 25 »
Halévy. Guido et Ginevra . . . . . net. 25 »
— Charles VI . . . . . net. 25 »
— La Juive . . . . . net. 25 »
— La Reine de Chypre . . . . . net. 25 »
— Les Mousquetaires de la Reine, in-8° . . . . . net. 8 »
— Le Val d'Andorre, in-8°. . . . net. 8 »
— La Fée aux Roses, in-8°. . . . net. 8 »
Hérold. Le Pré aux Clercs, in-8°. . . net. 8 »
Meyerbeer. Il Crociato. . . . . 20 »
Meyerbeer. Les Huguenots . . . . . net. 25 »
— Robert-le-Diable . . . . . net. 25 »
— Le Prophète, in-8° . . . . . net. 10 »
Mozart. Don Giovanni . . . . . 20 »
— Nozze di Figaro . . . . . 20 »
Rossini. Le Comte Ory . . . . . net. 15 »
— Guillaume Tell. . . . . net. 25 »
— Stabat Mater . . . . . 20 »
Weber. Oberon. . . . . 24 »
— Robin des Bois . . . . . 24 »

PARTITIONS POUR PIANO A 4 MAINS

Donizetti. La Favorite . . . . . net. 25 »
Halévy. La Juive . . . . . net. 25 »
Meyerbeer. Robert-le-Diable . . . net. 25 »
— Les Huguenots . . . . . net. 25 »
Meyerbeer. Le Prophète . . . . . net. 25 »
Rossini. Le Stabat Mater . . . . . 20 »

PARTITIONS POUR PIANO ET CHANT

GRAND FORMAT. — AVEC PAROLES FRANÇAISES.

Adam. Le Mal du pays . . . . . net. 7 »
— Le Postillon de Lonjumeau . . net. 12 »
Auber. Actéon. . . . . net. 20 »
— L'Ambassadrice . . . . . net. 30 »
— Le Dieu et la Bayadère. . . . net. 30 »
— Le Domino noir . . . . . net. 30 »
— L'Enfant prodigue . . . . . net. 40 »
— Gustave ou le Bal masqué. . . net. 30 »
— Le Lac des Fées . . . . . net. 40 »
— La Muette de Portici. . . . . net. 30 »
— La Neige . . . . . net. 12 »
— Le Philtre. . . . . 60 »
— Le Serment ou les faux Monnayeurs. 60 »
— Zanetta. . . . . net 30 »
Beethoven. Fidelio. . . . . net. 10 »
Bellini. Norma . . . . . net. 12 »
Bertin (Mlle). Esméralda . . . . . net. 40 »
Bourges. Sultana . . . . . net. 15 »
Donizetti. La Favorite. . . . . net. 40 »
Gluck. Alceste. . . . . 36 »
— Armide. . . . . 36 »
— Iphigénie en Aulide . . . . . 36 »
— Iphigénie en Tauride. . . . . 36 »
— Orphée. . . . . 36 »
Halévy. Charles VI. . . . . net. 40 »
— L'Eclair. . . . . net. 30 »
— Guido et Ginevra. . . . . net. 40 »
— Le Guitarrero . . . . . net. 30 »
— La Juive . . . . . net. 40 »
— Le Lazzarone . . . . . net. 30 »
— La Reine de Chypre . . . . . net. 40 »
Kreutzer. Le Mort d'Abel. . . . . 36 »
Meyerbeer. Les Huguenots. . . . . net. 40 »
— Le Prophète. . . . . net. 40 »
— Robert-le-Diable . . . . . net. 40 »
Rossini. Le comte Ory . . . . . net. 30 »
— Guillaume Tell. . . . . net. 40 »
— Moïse. . . . . net. 30 »
— Le Siége de Corinthe . . . . . net. 30 »
— Stabat Mater . . . . . 25 »
Sacchini. Dardanus . . . . . 36 »
— Œdipe à Colone . . . . . 36 »
Spontini. Olympie. . . . . net. 20 »
Weber. Robin des Bois, paroles françaises et allemandes . . . . net. 10 »
Weigle. Emmeline. . . . . net. 10 »
Winter. Le Sacrifice interrompu . . net. 10 »

AVEC PAROLES ITALIENNES.

Beethoven. Fidelio. . . . . net. 10 »
Bellini. Norma . . . . . net. 10 »
— Il Pirata. . . . . net. 10 »
— La Straniera. . . . . net. 10 »
Donizetti. Adelia . . . . . net. 12 »
— La Favorita. . . . . net. 40 »
Mercadante. Elisa e Claudio. . . . net. 10 »
— Il Giuramento . . . . . net. 10 »
— La Vestale. . . . . net. 10 »
Meyerbeer. Il Crociato. . . . . net. 10 »
— Margarita d'Anjou . . . . . net. 10 »
Mozart. Collection d'aira, duos, trios, etc . . . . . net. 10 »
— La Clemenza di Tito . . . . net. 10 »
— Cosi fan tutti . . . . . net. 10 »
— Don Giovanni . . . . . net. 10 »
— Il Flauto magico . . . . . net. 10 »
— Idomeneo . . . . . net. 10 »
— L'Impressario et le Requiem. net. 10 »
Mozart. Le Nozze di Figaro. . . . . net. 10 »
— Il Rato del Seraglio. . . . . net. 10 »
Rossini. Il Barbiere di Siviglia . . . net. 10 »
— Semiramide . . . . . net. 10 »
— Tancredi . . . . . net. 10 »
— Zelmira. . . . . net. 10 »
Spohr. Fausto. . . . . net. 10 »
Weber. Oberon. . . . . net. 10 »
— Il Franco arciero (Freischütz) net. 10 »

FORMAT IN-8°.

Adam. Giralda . . . . . net. 15 »
— Le Postillon de Lonjumeau . net. 8 »
— La Poupée de Nuremberg. . net. 8 »
— Le Farfadet . . . . . net. 8 »
— Le Torédor. . . . . net. 10 »
Auber. Actéon . . . . . net. 8 »
— L'Ambassadrice . . . . . net. 12 »
— La Barcarolle . . . . . net. 12 »
— La Bergère châtelaine. . . . net. 8 »
— Le Cheval de Bronze . . . . net. 12 »
— Le Dieu et la Bayadère . . . net. 12 »
— Les Diamants de la couronne net. 12 »
— Le Domino noir . . . . . net. 12 »
— Le duc d'Olonne . . . . . net. 12 »
— La Fiancée . . . . . net. 12 »
— Fra Diavolo . . . . . net. 12 »
— Haydée . . . . . net. 12 »
— Lestocq. . . . . net. 12 »
— La Muette de Portici. . . . net. 15 »
— La Muta di Portici (en italien) net. 15 »
— La Neige . . . . . net. 8 »
— La Part du Diable . . . . . net. 12 »
— Le Philtre . . . . . net. 12 »
Auber. Le Serment . . . . . net. 12 »
— La Sirène . . . . . net. 12 »
— Zanetta. . . . . net. 12 »
— Zerline ou la Corbeille d'oranges . . . . . net. 15 »
Bazin. Le Trompette de Monsieur le Prince . . . . . net. 7 »
Bach (J.-S.). La Passion. . . . . net. 10 »
Beethoven. Fidelio . . . . . net. 7 »
Bellini. La Sonnambula. . . . . net. 10 »
Cherubini. Les Deux journées . . . net. 8 »
— Lodoïska . . . . . net. 8 »
Devienne. Les Visitandines. . . . . net. 7 »
Donizetti. La Favorite. . . . . net. 15 »
Gluck. Iphigénie en Tauride. . . . net. 7 »
— Iphigénie en Aulide . . . . net. 7 »
Gretry. Richard Cœur-de-Lion. . . . net. 7 »
Halévy. La Dame de Pique. . . . . net. 15 »
— L'Éclair . . . . . net. 12 »
— La Fée aux Roses . . . . . net. 15 »
— Les Mousquetaires de la Reine . . . . . net. 15 »
— La Tempesta . . . . . net. 12 »
Halévy. Le Val d'Andorre . . . . . net. 15 »
Hérold. Le Pré aux Clercs . . . . . net. 12 »
Louis (N.). Marie-Thérèse . . . . . net. 15 »
Mendelssohn. Paulus (Conversion de saint Paul) . . . . . net. 8 »
— Elie, oratorio . . . . . net. 15 »
Meyerbeer. 40 mélodies à 1 et à 2 v. net. 12 »
— Il Profeta (en italien). . . . net. 20 »
— Roberto il Diavolo (en italien) net. 20 »
Nicolai. Il Templario. . . . . net. 8 »
Nicolo. Cendrillon. . . . . net. 8 »
— Jeannot et Colin . . . . . net. 8 »
— Joconde. . . . . net. 8 »
— Les Rendez-vous bourgeois. . net. 7 »
Rossini. Le comte Ory . . . . . net. 12 »
— Guillaume Tell . . . . . net. 20 »
— Robert Bruce . . . . . net. 15 »
— Moïse. . . . . net. 15 »
Sacchini. Œdipe à Colone . . . . . net. 7 »
Weber. Freischütz, avec récitatifs de Berlioz . . . . . net. 10 »
— Euriante . . . . . net. 8 »
— Oberon . . . . . net. 8 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 2. 12 Janvier 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Fléchière, 104, rue du Terraillet.

Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34. u. d Linden. Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sossetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Troisième lettre à M. Halévy, concernant la théorie de la musique, par **Fétis** père. — Compositions diverses de M. Oscar Comettant, par **Georges Kastner**. — Correspondance, Bruxelles. — Albums offerts aux abonnés. — Nouvelles. — Annonces.

TROISIÈME LETTRE A M. HALÉVY,

CONCERNANT LA THÉORIE DE LA MUSIQUE (1).

Bruxelles, le 4 janvier 1851.

Mon cher Halévy,

Que vais-je faire ? Essayer de distraire le triomphateur de ses beaux et légitimes succès? parler à l'artiste enivré de gloire des misères de l'enseignement? le tirer de ses extases poétiques pour le rabaisser jusqu'aux sèches réalités de la didactique? En vérité, j'en aurais presque des remords, si je ne savais que l'homme de génie à qui j'écris a commencé par se faire savant, et si je n'espérais qu'il voudra bien descendre un moment des hauteurs où il s'est élevé, pour jeter un coup d'œil sur les abords de la brillante carrière qu'il a parcourue. Je reviens donc à mon thème, et je vais vous parler des éléments de votre art, comme si vous étiez simplement un maître de solfége.

Mes deux lettres précédentes m'ont paru mettre en évidence les principes de l'ancienne et de la nouvelle tonalité. J'en suis resté au point où celle-ci est définitivement constituée. Celle-ci cependant n'a point encore de noms pour désigner les sons, ni de signes pour les représenter. Voyons donc comment on satisfait à ces deux nécessités.

Avec le clavier d'un piano, ou par le secours du tableau de la disposition des sons par demi-tons, que j'ai présenté, on peut saisir l'oreille de la correspondance des sons dans les différentes octaves, ou le représenter aux yeux, et l'on peut enfin comprendre le mécanisme de la formation des gammes. Cependant, s'il n'existait pas d'autre moyen de retrouver les sons dans l'exécution de la musique, et de savoir dans quelle octave on devrait les chercher, l'éducation musicale serait bien lente, ou plutôt elle serait toujours imparfaite. On comprend aisément quelles seraient les difficultés qui se rencontreraient dans les gammes, si le premier son de chacune ne pouvait être représenté que par le chiffre du demi-ton dans l'échelle, de telle sorte que ce premier son serait tantôt 1, tantôt 2, 3, 4, etc., chaque son de la gamme subissant ainsi une multitude de transformations de positions ! Ce serait un dédale inextricable. La nécessité de distinguer les sons et de représenter leur position dans leur échelle par des signes s'est donc fait sentir bientôt. Voyons comment on a satisfait à ce besoin.

(1) Voir les numéros 49 et 52 de l'année 1850.

Après avoir tiré les gammes diatoniques de l'échelle générale et chromatique des sons; après avoir, en outre, constaté qu'elles se reproduisent identiquement dans le même ordre, à chaque série de douze demi-tons, on a imaginé des noms pour désigner les sons des gammes; et pour satisfaire le besoin de simplicité, les mêmes noms ont été conservés dans toutes les octaves. Ainsi, prenant pour point de départ la gamme en mode majeur, formée des sons 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, on a appelé ces sons *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, et le son 13, qui commence une nouvelle série, a été appelé aussi *ut*, en sorte que tous les sons 1, 13, 25, 37, 49, 61, 73 et 85, sont des *ut*; les sons 3, 15, 27, 39, 51, 63, 75 et 87, sont des *ré*; les sons 5, 17, 29, 41, 53, 65, 77, 89, des *mi*; et ainsi des autres noms correspondant à tous les chiffres des colonnes verticales du tableau.

L'avantage des noms substitués aux chiffres est de toute évidence; car l'identité de leur coordination dans toutes les octaves débarrasse immédiatement l'esprit de tout calcul, et la mémoire d'une multitude de nombres. De plus, ces noms font disparaître la monstrueuse anomalie qui affecte tour à tour les premiers sons d'une gamme (lesquels doivent toujours se concevoir comme 1) à tous les nombres des sept séries de douze sons. En effet, au lieu de l'incertitude qui préoccuperait incessamment le chanteur ou l'instrumentiste, et pourrait occasionner de fréquentes erreurs, si le premier son d'une gamme était tantôt 1, tantôt 3, tantôt 5, on comprend sans peine qu'une gamme peut commencer par *ut*, par *ré*, par *mi*, ou enfin par tout autre nom. Il n'y a, il ne peut jamais y avoir de contradiction entre un de ces noms et le rang qu'il occupe dans la gamme.

Une difficulté pourtant se présente. Elle mérite toute notre attention; car si les sons 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, ont des noms, les sons 2, 4, 7, 9, 11, n'en ont pas. Or, on a vu que ces sons prennent place dans les gammes aussi bien que les autres, et qu'ils sont nécessaires, non-seulement pour donner aux gammes qui commencent par *ré*, par *mi* ou par tout autre nom, l'ordre des tons et des demi-tons de la gamme qui commence par *ut*, mais aussi parce que d'autres gammes peuvent commencer par ces sons 2, 4, 7, 9 et 11. Il semblerait donc nécessaire que ces sons eussent des noms aussi bien que les autres. Plusieurs auteurs ont, en effet, proposé de leur en donner, et ont conséquemment porté le nombre des noms à *douze*, égal à celui des sons contenus dans chaque série de l'échelle chromatique.

Mais il ne suffit pas de donner des nouveaux sons, car il faut des signes pour les représenter. Or, pour avoir un système complet de signes propres à représenter les sons, il ne faudrait pas seulement qu'il y en eût pour tous les sons d'une octave, il en faudrait pour distinguer les

sons d'une octave de ceux d'un autre. Multipliant donc les signes des douze sons d'une série par le nombre des octaves, on arriverait au nombre effrayant de 97 à 98 signes, différents de forme et de signification. La difficulté de caser tout cela dans la mémoire serait immense, et la confusion dans la lecture et la rapidité de l'exécution serait inévitable.

Les auteurs du système des signes employés dans la musique moderne, système appelé *notation de la musique*, se sont donc trouvés en présence de deux difficultés contradictoires, à savoir, ou d'avoir une nomenclature incomplète de sons, s'ils voulaient simplifier la notation, ou de multiplier les signes à l'excès, si chaque son avait un nom, car tout son désigné par un nom spécial devrait être représenté par un signe. La vue d'un chanteur, et surtout celle d'un instrumentiste, se serait troublée en présence de cette multiplicité de signes. Dans cette alternative, les auteurs du système de la musique moderne ont très-bien compris que la nomenclature complète des sons n'est que d'une importance secondaire dans l'exécution, tandis qu'il est de nécessité absolue de rendre facile, autant que cela se peut, la lecture et l'intelligence des signes.

A ce point de vue, s'il ne fallait chercher ni des noms particuliers, ni des signes spéciaux pour les sons 2, 4, 7, 9 et 11, et pour leurs correspondants de toutes les octaves, il était cependant nécessaire qu'ils fussent désignés et représentés d'une manière qui, bien que générale, ne laissât pas d'incertitude sur aucun d'eux. Ce besoin fut satisfait par un moyen fort simple, qui consista dans l'application de deux signes, l'un d'élévation, l'autre d'abaissement d'un demi-ton de la valeur des signes représentatifs des sons *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. Le signe d'élévation fut appelé *dièse*, et le signe d'abaissement, *bémol*. On comprend en effet que le signe destiné à représenter *ut*, étant modifié par l'adjonction du dièse, peut être la représentation d'un son supérieur à *ut*, et que le bémol placé à côté de *si* peut signifier le son inférieur à *si*. Il suit de là que lorsqu'on dit *ut dièse*, *fa dièse*, *sol dièse*, on désigne les sons placés immédiatement au-dessus d'*ut*, de *fa* et de *sol*, dans l'échelle générale des sons; et que lorsqu'on dit *si bémol*, *mi bémol*, *la bémol*, c'est comme si l'on nommait les sons qui se trouvent immédiatement au-dessous de *si*, de *mi* et de *la*.

Parvenu à ce résultat, il est évident qu'on a trouvé le moyen de désigner les sons 2, 4, 7, 9 et 11, aussi bien que les autres, et qu'on a débarrassé le système de la notation d'une multitude de signes qui auraient été nécessaires pour la représentation de ces sons et de leurs correspondants à toutes les octaves.

Vous voyez maintenant, cher maître, l'avantage immense que j'ai trouvé à commencer l'exposé du système de la musique par son véritable principe, qui est l'échelle chromatique des sons, écartant d'abord toute idée de nomenclature et de signes représentatifs de ceux-ci; car la formation de la tonalité, en laquelle réside toute la musique, est indépendante des noms donnés aux sons et de la notation. Avec une simple table de chiffres de tous les sons disposés en séries pour marquer leurs relations d'octaves, il m'a été facile de montrer comment se forment toutes les gammes sur un modèle unique, comment tous les sons y trouvent leur emploi, et quelle est la véritable origine des deux modes; objet qui fait naître d'ordinaire de si grandes difficultés, quoiqu'en réalité rien ne soit plus simple en partant de l'échelle chromatique, au lieu de prendre pour base du système une gamme majeure empirique. Le système tonal étant établi et bien entendu, rien de plus simple ni de plus facile que de faire comprendre les motifs qui ont conduit à n'avoir des noms et des signes principaux de notation que pour sept sons de chacune des séries de l'échelle chromatique, et l'avantage qu'on a trouvé dans de simples modifications de ces noms et de ces signes pour la représentation des cinq autres sons, au lieu d'un nombre de signes égal à celui des sons. Dès lors l'usage du dièse, du bémol et du bécarre qui efface l'effet de l'un et de l'autre, cet usage, dis-je, se conçoit nettement et ne met dans l'esprit aucune idée fausse. Nous avons été par degrés du connu à l'inconnu, et chaque chose nouvelle s'est présentée comme une conséquence naturelle de ce qui précédait. Par cette progression rationnelle, nous avons donné à l'exposé de la théorie de la musique tous les caractères d'une science bien faite, et nous en avons rendu l'intelligence facile.

Il ne reste donc plus maintenant qu'à faire connaître comment on a combiné le système de la notation, réduit aux signes propres à représenter les sons *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *la*, *sol*, *si*. Les auteurs de ce système avaient à examiner s'il est plus avantageux de varier la forme des signes pour chaque son ou de n'avoir qu'un seul signe, dont la signification serait déterminée par la position. C'est pour cette dernière combinaison qu'ils se sont décidés, par la considération qu'il est plus aisé de reconnaître la position d'un signe unique, que de saisir à la première vue des signes divers, et de se rappeler leur signification. Rien de plus simple, en effet, qu'un point d'une certaine dimension, dont la signification, comme représentant des intonations, se détermine par des degrés de l'échelle où il est placé. De là ce système si admirable, dans le but de peindre nettement toutes les circonstances de variétés des intonations, et si vainement attaqué par des esprits imbus de préjugés et de fausses notions. Tout est également heureux dans ce système de notation, le choix du signe des sons et l'échelle qui en détermine la signification. Cette portée de cinq lignes, bien qu'elle ait perdu une partie des avantages qu'elle eut autrefois, semble avoir été calculée avec un soin minutieux, pour satisfaire à tous les besoins de la notation, et rendre la lecture de la musique aussi facile que possible. Si on lui retranche une de ces lignes, elle est insuffisante; si l'on essaie d'y ajouter, la confusion s'y manifeste immédiatement. On en a la preuve par la musique d'orgue et de clavecin gravée dans la première moitié du XVIIe siècle. Sans parler de la portée de la main droite, absolument illisible avec ses huit lignes, la portée de la main gauche, qui n'en avait que six, était une cause perpétuelle d'erreurs. On peut juger, d'après cette expérience, de ce que serait, pour la lecture, la portée de six lignes qui a été proposée par plusieurs didacticiens, et en dernier lieu par le baron Blein, pour la notation d'une seule octave, dans le but de faire disparaître l'usage du dièse et du bémol, en donnant, dans cette portée, une position spéciale à chacun des douze sons de l'échelle chromatique. D'après un pareil système, pour noter l'étendue la plus restreinte d'une voix quelconque, laquelle n'est jamais moindre qu'une octave et une quarte, il faudrait une portée de dix lignes, c'est-à-dire un labyrinthe pour l'œil, tandis que dans le système ordinaire, la portée de cinq lignes, sans lignes additionnelles, suffit pour la notation de cette étendue.

Je disais tout à l'heure que la portée de cinq lignes a perdu une partie des avantages qu'elle eut autrefois. Vous serez sans doute du même avis que moi, cher maître, quand vous vous rappellerez que les anciens compositeurs ne faisaient jamais sortir les voix des limites les plus restreintes, afin qu'elles ne fissent entendre que des sons pleins et bien timbrés. Une octave et une quinte sont le plus grand développement qu'ils leur donnent dans leurs ouvrages. Or, la portée suffisait pour cette étendue, et tout au plus y ajoutait-on au besoin une petite ligne additionnelle, d'où il suit que l'étendue réelle de toute voix pouvait être représentée de cette manière :

Il ne s'agissait donc plus que de déterminer d'une manière quelconque si ces signes de notation devaient représenter des sons graves, moyens ou aigus. Or, les anciens maîtres avaient reconnu que l'organisation des divers genres de voix, depuis les plus graves jusqu'aux plus élevées, les échelonne de tierce en tierce ascendante ou descendante. Ainsi la basse proprement dite a pour note la plus grave *mi*, ou *mi* bémol. Pour le baryton, cette note est *sol*; pour le ténor, *si*;

pour le ténor élevé ou haute-contre, *ré*; pour le contralto, *fa*; pour le mezzo-soprano, *la*; pour le soprano, *ut*. Or, c'est sur ce principe, tiré de la nature des choses, qu'est basée la théorie des clefs, car toutes sont à une tierce l'une de l'autre. Ainsi la note inférieure de l'exemple ci-dessus devient *mi* avec la clef de *fa* sur la quatrième ligne, qui est précisément celle de la voix de basse grave; *sol*, avec la clef de *fa* sur la troisième ligne, qui était autrefois la clef du baryton; *si*, avec la clef d'*ut* sur la quatrième ligne, qui est celle du ténor grave; *ré*, avec la clef d'*ut* sur la troisième ligne, appartenant à la voix de haute-contre; *fa*, avec la clef d'*ut* sur la deuxième ligne pour le contralto; *la*, avec la clef d'*ut* sur la première ligne, qui est celle du *mezzo-soprano*; et enfin *ut*, avec la clef de *sol* sur la deuxième ligne, qui est celle du soprano. Ajoutons que les instruments aigus, tels que le violon et la flûte, avaient leur notation sur la clef de *sol* sur la première ligne, et qu'avec cette clef, la note la plus basse de l'exemple précédent était *mi*. Il résulte de là : 1° que la clef donnait la notation d'une voix sans sortir de la portée ou avec un seul fragment de ligne additionnelle; 2° que l'ensemble des clefs, depuis la plus grave jusqu'à la plus aiguë, représente quatre octaves, ou à peu près, c'est-à-dire l'étendue de toutes les voix réunies et de tous les instruments dans ces anciens temps; car les instruments avaient alors une étendue bornée qui ne dépassait guère celle des voix, et l'orgue, le clavecin et l'épinette, qui résumaient dans leur clavier toutes les clefs réunies, n'avaient que quatre octaves, depuis *ut* jusqu'à *ut*.

D'après ces explications, vous comprenez, cher maître, que la conception des clefs est une des plus ingénieuses de l'admirable système de la notation musicale, mais que ces clefs ont dû perdre une partie de leurs avantages lorsque les limites naturelles des voix ont été franchies, et surtout lorsque les instruments ont pris les grands développements où nous les voyons parvenus aujourd'hui. Les clefs de *fa* sur la troisième ligne, d'*ut* sur la deuxième et de *sol* sur la première, sont devenues moins nécessaires quand on n'a plus eu pour objet de renfermer la notation dans les limites de sa portée, et lorsque la nécessité d'augmenter le nombre des lignes additionnelles s'est fait sentir. Il s'en faut de beaucoup cependant qu'elles aient perdu toute utilité dans l'éducation musicale : il est même indispensable qu'elles soient présentées comme parties intégrantes du système général de la notation; car, en leur absence, l'unité de ce système serait rompue. Les clefs de *fa* sur la troisième ligne et d'*ut* sur la seconde sont, comme tous les autres, d'une utilité incontestable pour la transposition; il n'est pas de bon musicien qui ne sache que la supposition des clefs rend très-facile cette opération importante, laquelle serait à peu près impraticable par tout autre moyen.

L'idée de réduire la notation à l'usage d'une seule clef est une des moins raisonnables qui aient été proposées pour changer le système de la notation. Cette idée se produisit pour la première fois dans le cerveau d'un musicien anglais nommé Salmon, qui la publia comme une importante découverte, en 1672. Environ un siècle plus tard, la même idée fut reprise par un certain abbé de La Cassagne, qui en fit la base de ses *éléments du chant* : elle n'eut pas plus de succès par les efforts de cet abbé gascon qu'elle n'en avait eu par ceux du vieux Salmon. Votre collègue au Conservatoire, M. Colet, s'est aussi laissé séduire par l'apparente simplicité de l'unité de clef, et a essayé de lui donner du crédit; mais le bon sens des musiciens les met toujours en garde contre ces prétendues améliorations du système de la notation musicale, qui ne sont en réalité que sa destruction. L'effet inévitable de l'unité de clef serait de rendre impossible la notion du diapason des voix, d'anéantir la représentation réelle de la différence des octaves, et, enfin, de faire disparaître l'ordre logique qui unit toutes les parties de la notation.

Tels sont, mon cher Halévy, les enchaînements de faits et d'idées par lesquels on peut rendre raison du système de cette notation, sous le rapport de la représentation de toutes les intonations et pour mettre en rapport exact ce système avec celui de l'échelle chromatique d'abord, puis de la tonalité diatonique. Vous comprendrez qu'après avoir expliqué de cette manière toutes les parties du système, il n'est plus difficile de faire saisir par les commençants le mécanisme de la lecture de la musique. Tout est fondé en raison, tout est évident, tout parle de soi-même.

Pour achever l'exposé complet de la notation, il reste à faire voir comment se combinent les signes de la durée des sons avec ceux qui représentent ses intonations; et d'abord comment la durée des sons peut être exprimée par des signes. Ici se présente une des plus grandes difficultés de l'enseignement; car il n'est pas de maître qui ne sache qu'il y a confusion dans la tête des commençants concernant la valeur positive des signes et leur valeur relative. Or, en procédant comme je l'ai fait pour les intonations, c'est-à-dire en partant du véritable commencement, du principe fondamental, ou du temps considéré dans ses diverses acceptions, il est facile de faire disparaître toutes ces difficultés, et de démontrer que là, comme dans ses autres attributs, la notation en usage est une merveille de conception. C'est ce que j'entreprendrai de vous démontrer dans ma prochaine et dernière lettre, cher maître.

Croyez-moi votre admirateur dévoué.

FÉTIS père.

REVUE CRITIQUE.

Compositions diverses de M. Oscar COMETTANT.

C'est aux approches de l'hiver, quand la nature se drape lugubrement dans le froid linceul des neiges et des frimas, que la sève musicale fermente et circule de toutes parts. Sur le terrain mélodieux, laborieusement ensemencé par l'imagination des artistes, il n'y a pas une seule petite place vide. Ici croît lentement une partition aux formes sévères et majestueuses; là vient de naître une romance simple et naïve comme la marguerite des champs; plus loin, une symphonie au feuillage épais secoue avec emphase les rameaux touffus de ses notes échevelées, et tout autour de vous, une multitude de valses, de polkas, de fantaisies, de variations, s'épanouissent en formant de gracieuses corbeilles destinées à l'ornement de nos bals et de nos concerts. Hâtez-vous de faire un choix dans ce somptueux jardin de l'harmonie. Cueillez bien vite les fleurs qui peuvent vous séduire pendant qu'elles ont encore tout leur éclat et tout leur parfum. Il suffira de quelques mois, de quelques semaines, de quelques jours peut-être pour en flétrir le plus grand nombre. Point de fleurs, hélas! qui soient immortelles. La seule qui, par son nom, tende à revendiquer ce privilége, afin d'orner, à titre d'emblème, les bouquets des fêtes et les couronnes des funérailles, ne l'est même pas. Relique du cœur ou parure de la mort, elle se dessèche dans le coffret d'ébène; elle se fane sur les tombeaux.

D'aussi tristes réflexions, j'ai hâte de le dire, ne me sont nullement suggérées par les jolies productions musicales que j'examine en ce moment; car celles-ci ne demandent qu'à vivre, et à bien vivre, sous les doigts exercés de nos habiles pianistes. Les moins nouvelles furent déjà consacrées, l'an dernier, par une vogue de bon aloi, dont la presse s'est faite l'écho. Nos élégantes virtuoses de salon n'ont point perdu le souvenir des œuvres de M. Oscar Comettant, et ses études si expressives qui font le charme des réunions intimes, de ses duos pour violon et piano, qui se partagent les honneurs des soirées où l'on aime à passer d'un aimable et piquant entretien aux douces et nobles rêveries favorisées par la magie des sons. L'un de ces duos, l'*Élégie* (op. 35) en *sol* mineur, réunit d'une manière plaintive les voix des deux instruments. La progression mélodique de la première phrase (*andantino*), ce chant qui s'élève avec effort, puis retombe avec langueur, exprime l'épanchement douloureux d'une âme oppressée. Toutes les intentions du compositeur, dans la suite de

l'œuvre, répondent à ce charmant début. On aime les notes pesamment accentuées, les lugubres gémissements que fait entendre la basse pendant une tenue du violon et après une cadence rompue, d'un excellent effet; on aime le cantabile qui vient ensuite, doux colloque d'amour, où les craintes jalouses de la passion semblent donner lieu à l'échange des plus tendres serments; on aime, enfin, le suave coloris de l'ensemble, l'ordonnance sage du morceau, la marche lucide des parties et l'élégance des dessins et des rhythmes expressément choisis pour donner du relief à la pensée. Ce qui plaît encore dans cette composition, c'est cette simplicité de bon goût qui évite la puérilité, une expression vraie qui bannit l'emphase; en un mot, un sentiment de tristesse amoureuse bien compris et bien rendu, toutes choses qui doivent provoquer simultanément les larmes et les applaudissements de l'auditoire. Le *Morceau de salon* a de l'éclat et de la variété, de l'entrain et de la fougue. On dirait que, semblable à un jeune guerrier, il prétend s'illustrer par des traits *di bravura*. Cependant quelques personnes lui préféreront la *Fantaisie de concert*. Quoique émané d'un souffle ausonien, le thème sur lequel l'auteur brode ici ses élégantes variations a du charme dans sa première partie, et du piquant dans le second rhythme, où l'archet du violon, par une accentuation passionnée, le colore et l'anime. Les développements de la pensée-mère sont pleins d'homogénéité et conçus dans de bonnes proportions. On remarque avec plaisir que M. Oscar Comettant n'est pas du nombre de ces auteurs malencontreux qui étouffent le thème donné sous une avalanche de traits insipides, où il est impossible à l'oreille la plus attentive de le reconnaître. Soigneux, au contraire de le reproduire intégralement, de n'en point masquer les contours, il imite les *imagiers* du moyen-âge et de la renaissance, qui, en ornant de gracieux accessoires les belles majuscules des manuscrits, faisaient en sorte que l'œil pût toujours distinguer la forme principale, le galbe de chaque lettre. — D'un tout autre style que la précédente, *Giralda* est une fantaisie tour à tour sentimentale et coquette, dont les sons légers voltigent et se jouent dans l'air comme le voile d'une jeune fille qui n'est pas fâchée de laisser voir son frais visage. Inspiré par l'œuvre de l'auteur du *Chalet*, dont l'imagination féconde crée des motifs d'opéras d'une si franche allure et d'une gaieté si spirituelle, qu'on va pour s'écrier, lorsqu'on les entend : *Ah! voilà des enfants de Paris!* inspiré, dis-je, par la gracieuse musique de *Giralda*, M. Oscar Comettant a écrit une composition d'une moyenne difficulté, mais d'un effet brillant, et cette composition, à n'en pas douter, enrichira bientôt le répertoire de tous les pianistes.

Si l'*étude* était aujourd'hui ce qu'elle fut naguère, une duègne maussade, n'inspirant à la jeunesse que la terreur et le dégoût, il serait assurément fort peu rationnel d'aborder ce nouvel ordre de productions après avoir parlé d'œuvres créées pour charmer les loisirs des dilettantes. Autant vaudrait s'occuper de grammaire après s'être occupé de poésie, analyser un traité de syntaxe après avoir passé en revue les épisodes d'un roman. Par bonheur, une telle inconséquence n'est plus à craindre; le caractère de la musique scolastique a complétement changé. Une figure, un dessin quelconque présentant une certaine difficulté d'exécution, mais ordinairement dépourvus de mélodie et d'intérêt; telle fut l'étude jadis. Austère et abrupte dans ses formes, elle se bornait à poursuivre avec l'acharnement d'un dialecticien opiniâtre le développement d'une proposition donnée, s'inquiétant peu de paraître monotone et fastidieuse à ceux qu'elle avait mission de former par ses enseignements. Aussi inspirait-elle généralement une grande répugnance; on ne pouvait en quelque sorte y penser sans effroi, et cette rigidité inopportune, loin de profiter à la culture de l'art, menaçait d'étouffer en germe bien des vocations. Heureusement le temps approchait où la livrée du pédantisme, rejetée par le bon goût, allait devenir la proie du ridicule, tandis que l'*utile dulci* d'Horace, vieux précepte toujours jeune et fructueux dans son application, devait prétendre à l'honneur de régénérer la méthode scientifique. L'étude, afin de conserver quelque crédit, changea de mode et d'allure. Elle était lasse de faire pleurer d'ennui les petits enfants; elle voulut faire un peu l'amusement des grandes personnes. Bien plus, elle se prit à envier les succès mondains des fantaisies et des variations. Mais pour pénétrer jusque dans les salons et les concerts, pour y captiver un auditoire composé en grande partie d'amateurs, il fallait que, tout en conservant sa spécialité, c'est-à-dire la proposition d'une difficulté quelconque de mécanisme, elle renonçât au plus vite à l'allure scolastique, aux airs de pédagogue, à cette loquacité terne, sèche, incolore, qui la rendait assez semblable à la faconde d'un vieux rhéteur. Comme un squelette desséché qui, au souffle d'en haut, renaît à la vie et reprend sa carnation, ainsi l'étude, sous le poétique rayon qui la pénétra, s'embellit des plus suaves idées mélodiques et des plus fraîches harmonies. Les deux recueils que j'ai sous les yeux prouvent que M. Oscar Comettant, à l'exemple de la plupart des pianistes-compositeurs de notre époque, a parfaitement compris l'avantage du nouveau système. Il a commencé par nous donner des *Etudes de genre*. Qu'est-ce, dira-t-on, que des études de genre? Un dictionnaire, un honnête dictionnaire, à la fois bien laconique et bien volumineux, vous répondra : *Un genre d'études*. Quelques éclaircissements ne peuvent nuire à cette sage et prudente définition. On peut dire que des études de genre sont en musique à peu près ce que les tableaux de genre sont en peinture. Elles présentent, en effet, de petites scènes musicales qui occupent l'esprit tout en exerçant les doigts; elles peignent certains objets du ressort de la poésie tout en restant fidèles au cadre didactique. On leur donne différents noms qui servent à en déterminer la signification, si bien que des études de genre sont aussi des études qu'on peut appeler, suivant sa fantaisie, comme l'a fait M. Comettant : *Chinoise*, *Aéride*, *Suavité*, *Fugato*, *Barcarolle*, *Ronde de nuit*, *Chœur de baigneuses*, *Souvenir du Rhin*, etc. De telles définitions nous rejettent bien loin du classique *Gradus ad Parnassum*, de ce titre pédant et sentencieux qui mettrait aujourd'hui en fuite la bande joyeuse des jeunes écolières, ou si vous aimez mieux, la troupe folâtre des jeux et des ris, comme l'appellent en beau style d'amplification quelques rhétoriciennes patentées. — Nous n'avons pas l'intention de faire faire à nos lecteurs un cours d'horticulture; cependant nous ne pouvons leur laisser ignorer que si l'étude qui porte dans le recueil de M. Comettant le gracieux nom d'*Aéride*, est d'un style *fleuri*, très-délicat, très-suave, très-aérien, c'est que les aérides, ainsi que l'épigraphe nous l'apprend, sont des espèces de plantes qui vivent dans l'espace. Si vous les suspendez dans un appartement, bien que privées de terre et d'eau, elles y croissent, fleurissent et fructifient pendant plusieurs années. Je crois avoir entendu nommer une de ces plantes *Amalia*.

Contrairement à l'*Aéride*, la *Chinoise* n'a besoin ni de commentaire ni d'épigraphe. Il lui suffit de faire sonner ses clochettes d'un petit air mutin dans une mesure à trois-quatre allegro, pour qu'on lui dise sur-le-champ : *Chinoise, que me veux-tu?* Il en est de même de *Suavité*, mais pour d'autres raisons. Ici tout rappelle le demi-silence de la nature en ses heures de repos; ce demi-silence qu'écoute avec attention le poëte, afin d'y surprendre le bruissement du feuillage, le murmure du ruisseau, la plainte du zéphir, et ces mille autres voix fugitives et mystérieuses que nos facultés intérieures perçoivent mieux que nos sens. Dans les *Souvenirs du Rhin* nous trouvons le *Laendler* obligé, *Laendler* d'une physionomie tout allemande, développé d'une façon toute française. Ce morceau n'est pas le moins agréable de la collection. Les études du second cahier sont aussi des études de genre, ce qui ne les empêche pas d'être en même temps des études de salon. M. Comettant s'y propose de familiariser les élèves avec le grand art de l'expression, avec cet art du *bien dire*, qui forme comme la science du *gay savoir* des musiciens, et dont les préceptes furent dès l'origine des lois de poésie et d'amour. Je crois que le travail qui vient d'être mentionné remplira parfaitement les intentions de l'auteur, et qu'une nouvelle publication que celui-ci promet au public sous le titre sui-

vant : *Douze études mélodiques expressément composées pour former les élèves au style expressif*, achèvera de prouver l'excellence d'une méthode qui sait déblayer les sentiers abruptes et épineux, pour frayer aux débutants une voie commode et facile. Je n'ai pas parlé de deux morceaux de piano, véritables études de concert, dont l'un est intitulé *Gabrielle*, et l'autre *Rêverie maritime*, parce que j'ai vu que l'espace me manquait pour les apprécier à leur juste valeur, *Gabrielle*, empreinte d'un sentiment naturel et profond, plaît en outre par sa grâce naïve et touchante. En général, la musique de M. Oscar Comettant présente un avantage que les amateurs surtout apprécieront. Elle est très brillante, très variée, sans offrir ces difficultés excessives qui n'ajoutent rien au mérite intrinsèque d'une œuvre, et n'ont qu'un but, celui de flatter la gloriole de certains pianistes dont la devise semble calquée sur ce titre d'une comédie de Schakspeare : *Beaucoup de bruit pour rien*. Accessibles à tous, les études dont je parle seront pour les commençants une excellente préparation aux grands mystères de l'art ; pour les virtuoses de première force qui ont tout *appris*, mais qui ne veulent rien *oublier*, un passe-temps utile, une récréation agréable, une bague au doigt. Quant aux différentes productions qui font escorte à celles-là, elles continueront d'obtenir le succès dont elles ont joui jusqu'à ce jour ; succès que n'absorberont pas à leur profit, mais que partageront en frères d'autres morceaux tracés par la même main. Ces morceaux, destinés à paraître sous peu, sont une rédowa, trois valses, des polkas, des mazurkas, enfin un duo pour piano et violon sur des motifs de l'*Elixir d'amour*. — Quand les œuvres d'un artiste prennent d'elles-mêmes une heureuse direction, que doit faire la critique? Franchement elle ne peut que dire de sa voix la plus douce : Bon voyage!

GEORGES KASTNER.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 7 janvier 1851.

Il y a longtemps, Monsieur, que je ne vous ai donné des nouvelles de nos théâtres lyriques. Je vais vous mettre au courant de leur situation. Si je dis nos théâtres lyriques, c'est qu'en effet cet hiver, et contrairement aux traditions locales, nous en possédions deux, savoir : l'Opéra français, qui joue au Théâtre-Royal, et l'Opéra italien, qui s'est établi dans la salle du Cirque. Je commencerai par vous parler de l'Opéra français, qui est au premier rang par son importance, et qui répond d'ailleurs aux besoins de la grande majorité de la population.

Et d'abord, comme préambule indispensable à ce que j'aurai à vous dire du répertoire et des chanteurs de notre grand Opéra, permettez-moi de vous entretenir des incidents d'une guerre imprudemment allumée entre l'administration des théâtres royaux et les grands journaux de Bruxelles. Figurez-vous qu'un beau matin, sans avertissement préalable, sans dénonciation d'hostilités, les directeurs mettent au bas de leurs affiches une note injurieuse pour les rédacteurs des journaux, note dans laquelle ils se plaignent des exigences de ceux-ci relativement aux entrées qu'ils exigent pour prix de l'annonce des spectacles, et où ils manifestent la volonté de rompre ouvertement avec ces tyrans de l'opinion. Je n'ai pas bien présentes les expressions dont nos *impresari* mal conseillés se sont servis, mais il me suffira de vous dire qu'elles furent de nature à motiver de la part des rédacteurs désignés une plainte en calomnie. A dater de ce moment, il y eut guerre ouverte entre la presse et l'administration des théâtres royaux. Les journalistes se servirent contre leurs adversaires d'une arme terrible : le silence. Annonces du spectacle, réclames, comptes-rendus des représentations, tout ce qui pouvait enfin rappeler au public l'existence des théâtres royaux fut supprimé. Vous savez combien la publicité est nécessaire pour des établissements de cette nature. L'administration doit se repentir cruellement de la malheureuse démarche qui a provoqué cet état de choses. Elle a beau faire preuve d'activité, monter force opéras, ballets et comédies, c'est à peine s'il en transpire quelque chose dans le public. Le *Songe d'une nuit d'été* et *Giralda*, montés ainsi incognito, ne feront pas faire le quart des recettes qu'ils eussent rapportées si la presse avait signalé leur apparition en donnant à ces charmants opéras les éloges qu'ils méritent. Notez qu'en Belgique surtout, les journaux sont en mesure de servir les théâtres de la capitale, ou de leur nuire beaucoup rien qu'en s'abstenant. Il n'y a véritablement de bon spectacle musical qu'à Bruxelles. Aussi, un grand nombre d'habitants des autres villes profitent des facilités que leur offrent des chemins de fer nombreux et bien organisés pour venir voir les opéras qu'on y monte. Si les journaux gardent le silence sur ces opéras, s'ils ne donnent pas le programme de la représentation de chaque jour, les provinciaux restent chez eux, et l'administration des théâtres perd une source féconde de revenus. C'est ce qui arrive depuis quatre mois.

Le *Prophète* seul a pu lutter contre les difficultés de la situation que je viens de vous exposer : les règles ordinaires ne sont pas applicables à de tels ouvrages. Le *Prophète* n'a plus besoin du secours de la publicité. Tout le monde sait la valeur de cette œuvre magnifique. Chaque fois qu'on joue le *Prophète* au Théâtre-Royal, la salle est comble. Quarante représentations n'ont pas attiédi le zèle du public de Bruxelles pour le dernier chef-d'œuvre de Meyerbeer. C'est un fait unique dans les annales de notre spectacle lyrique.

Notre troupe lyrique s'est renforcée depuis quelque temps d'un ténor d'opéra comique qui a entièrement conquis les bonnes grâces du public. Ce ténor, vous le connaissez : c'est Barbot, qui fut quelque temps à l'Opéra. Sa voix, qui était un peu faible pour la scène de la rue Lepelletier, est parfaitement suffisante pour le théâtre de Bruxelles, et l'on ne saurait nier qu'il n'ait, comme chanteur, du savoir et du goût. Par exemple, s'il dit bien la partie musicale de ses rôles, il est loin de s'y montrer bon acteur. Il est arrivé fort à point pour coopérer à l'exécution du *Songe d'une nuit d'été* et de *Giralda*. Ces deux opéras ont reçu le plus bienveillant accueil des habitués du Théâtre-Royal. Malheureusement, l'absence de publicité résultant de l'attitude prise, comme je viens de vous le dire, par les journaux, contre l'administration, a empêché que leur succès ne se convertît en une vogue populaire. Vous savez comment est le public, en général : il aime à fixer son opinion d'après celle des journaux, et ne va voir ou entendre que les choses dont la feuille à laquelle il est abonné lui fait l'éloge.

Notre Opéra italien a toute la faveur de l'aristocratie. La troupe n'est point parfaite, mais elle a beaucoup de bon. Vous connaissez Morelli et Luchesi : ce sont assurément des artistes de talent; Mmes Medori et Aldini, nos prime donne, ont aussi du mérite. L'ensemble des représentations est très-satisfaisant et justifie ce dilettantisme dont la population bruxelloise a été subitement atteinte. Les honneurs de la saison auront été pour Rossini. *Mathilde di Sabran* et le *Barbier de Séville* sont les opéras qui ont fait et qui font encore le plus d'argent. Convenez que nos Belges n'ont pas si mauvais goût. On a essayé du Verdi, mais sans succès. Les *Masnadieri* n'ont pas atteint six représentations. Donizetti a partagé presque exclusivement avec Rossini le privilége d'alimenter le répertoire; *Lucrezia Borgia, Linda de Chamouny, l'Elisir d'amore, Don Pasquale* et *Anna Bolena* alternent avec les œuvres rossiniennes. Il est probable que l'Opéra italien se sera, à la suite de cette nouvelle expérience, définitivement acclimaté à Bruxelles, et que chaque hiver nous amènera le retour d'une compagnie chantante ultramontaine. Par malheur, la salle où se donnent les représentations italiennes est mal située et peu favorable à la musique. Elle a été construite pour un cirque, et non pour un spectacle lyrique. Si vous me demandez pourquoi l'on n'en a pas choisi une meilleure, je vous répondrai qu'il n'y en avait pas d'autre. Vous vous contenterez, sans doute, de cette raison.

Bruxelles possède, comme Paris, une association d'artistes musiciens qui donne chaque hiver des concerts dont le produit est destiné à grossir le capital d'une caisse de secours. La première séance de cette association a eu lieu il y a quelques jours. Le morceau capital du concert, celui qui a produit le plus d'impression, a été l'ouverture de *Struensée*, de Meyerbeer, qu'on entendait pour la première fois. Vous vous feriez difficilement une idée de l'enthousiasme avec lequel cette belle composition a été accueillie, bien que l'exécution n'ait pas eu toute la finesse désirable.

Alexandre Batta, en se rendant en Hollande, où l'appelaient plusieurs engagements, s'est arrêté quelques jours à Bruxelles, et il s'est fait entendre dans un brillant concert donné au théâtre du Cirque, avec le concours des chanteurs italiens. Le public l'a accueilli en ancienne et bonne connaissance, avec force applaudissements. Le jour de Noël, Alexandre Batta a joué l'*Ave Maria* de Schubert, dans une église où son père remplit les fonctions de maître de chapelle. Ce morceau, exécuté par le virtuose avec le sentiment que nous lui connaissons, au moment de l'élévation, a paru toucher vivement les fidèles. Après ces deux exhibitions de son talent dans la musique religieuse et dans le genre profane, Alexandre Batta est allé affronter les brouillards de la Hollande.

Le Conservatoire a commencé la série de ses concerts annuels. On y a entendu la symphonie en *ut* (*Jupiter*), de Mozart, et, pour la première fois, l'ouverture du *Roi des Génies*, de Weber. Ce morceau n'est pas digne de l'auteur de *Freischütz;* mais il fallait le connaître comme toute œuvre d'un auteur illustre.

Une cantatrice italienne, qui a obtenu du succès à Paris il y a quelque dix ans, et qui, après avoir fait un riche mariage, s'est vue forcée de rentrer dans la carrière des arts, a redébuté au premier concert du Conservatoire. Mme Taccani-Tasca était comtesse et riche, comme une autre célèbre artiste qui

charme en ce moment les dilettantes parisiens. Son mari avait de grandes propriétés près de Milan; compromis involontairement dans l'insurrection contre l'Autriche, il a vu ses biens confisqués. De là pour Mme Taccani-Tasca l'obligation d'invoquer les ressources d'un talent qu'heureusement elle n'avait pas cessé de cultiver. L'art a de beaux priviléges; celui-ci en est un. Vous entendrez probablement bientôt Mme Taccani-Tasca à Paris. Faites-lui bon accueil, non pour sa grandeur déchue, mais pour son talent et pour sa résolution. Un classique de l'Empire vous dirait qu'Apollon doit savoir pardonner à des enfants ingrats.

Agréez, etc. Edouard FÉTIS.

P. S. On m'assure que les directeurs du Théâtre-Royal de Bruxelles sont partis pour Paris, afin de traiter de l'acquisition d'une partition manuscrite de l'*Enfant prodigue*. Leur intention serait de monter cet opéra avant qu'il fût représenté sur aucun des théâtres après Paris. Mieux que personne, vous savez si ce bruit est fondé.

Nos abonnés de Paris sont priés de venir retirer dans nos bureaux les deux albums que nous leur offrons comme étrennes. Nos abonnés de province les recevront dans le courant du mois. Voici de quels éléments se composent ces deux recueils:

ALBUM DE PIANO

Avec le portrait de E. PRUDENT,

CONTENANT : — Mazurka, par BLUMENTHAL; Chant du berceau, par S. HELLER; Danse des Péris, étude, par G. MATHIAS; Romance sans paroles, par MENDELSSOHN; Impromptu, par PRUDENT; Airs irlandais, par THALBERG; l'Amarante, par C. VOSS; le Berceau, par WILLMERS.

ALBUM DE CHANT

Avec le portrait de A. ADAM.

CONTENANT : — La Petite Chanteuse, par A. ADAM; la Belle Madelon, par M. BOURGES; le Ramier, mélodie, par FÉLICIEN DAVID; Marcel le marin, par E. DASSIER; Régina, légende, par DUPREZ; Fabliau, par HALÉVY; Confidences, par MEYERBEER; Heure des rêves, par PANSERON; l'Exilé, par VIVIER.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, représentation extraordinaire au bénéfice de la caisse des pensions, *Guillaume Tell*. — Demain lundi, quatorzième représentation de l'*Enfant prodigue*.

*** Les deux représentations de l'*Enfant prodigue*, données mercredi et vendredi, ont soutenu les recettes au niveau de l'autre semaine, c'est-à-dire au chiffre le plus élevé. L'exécution de ce bel ouvrage est toujours magnifique. Roger chante délicieusement le rôle d'Azaël et le joue en artiste supérieur. A côté de lui et de Massol, pour qui le rôle du père est un vrai triomphe, Mmes Laborde et Dameron continuent de se distinguer, l'une par la coquetterie et la légèreté de son chant, l'autre par l'accent dramatique. La charmante Plunkett n'entre pas non plus pour une faible part dans le succès général.

*** Le ténor Mairalt a chanté une seconde fois dans *Guillaume Tell*. Ce n'est ni la figure, ni la taille, ni la chaleur qui manquent à ce jeune artiste. Sa voix a aussi des qualités trop précieuses pour qu'on ne lui conseille pas avec instance de les perfectionner par des études sévères. Il faut qu'un chanteur apprenne à ne jamais tenter que ce dont il est sûr, et l'art seul donne la confiance, ainsi que les ressources qui triomphent de certaines difficultés.

*** Le ballet nouveau, *Paquerette*, est annoncé pour mercredi prochain.

*** Le succès de la *Dame de Pique* a pris des proportions tout-à-fait en rapport avec le mérite de l'œuvre, avec son exécution supérieure et l'espoir qu'on avait conçu la direction. Chaque soir, la salle de l'Opéra-Comique se trouve, littéralement et sans figure, beaucoup trop petite pour l'affluence du public qui s'en dispute l'entrée. Chaque soir aussi, l'intérêt du drame, si habilement conçu par M. Scribe, la haute valeur et le caractère original de la nouve le partition écrite par M. Halévy, sont appréciés comme ils méritent de l'être. Mme Ugalde est de plus en plus charmante, et Couderc joue en comédien excellent. Battaille, Bouio, Mlle Meyer et Ricquier apportent chacun leur part de talent et en recueillent l'équivalent en bravos. C'est donc une vogue établie sur les bases les plus solides, et garantie, en outre, par l'éclat d'une mise en scène pour laquelle on n'a rien épargné.

*** Mardi dernier, Mlle Anna Lemaire a débuté dans le *Domino noir*. C'était, comme nous avons eu souvent l'occasion de le constater, l'une des meilleures élèves de notre Conservatoire, et nous la croyons destinée à devenir une actrice non moins distinguée qu'utile, mais non précisément dans l'emploi qu'elle vient d'aborder. Malgré l'émotion qui lui ôtait une partie de ses moyens, Mlle Lemaire a été fort applaudie; on lui a jeté des bouquets. Nous ne troublerons pas ce succès légitime, et sans nous arrêter à la manière dont, en général, le *Domino noir* a été exécuté ce même soir, nous attendrons Mlle Lemaire dans des rôles moins remplis de souvenirs que celui d'Angèle : elle y justifiera sans doute l'enthousiasme un peu vif dont elle a été l'objet le premier jour.

*** *Don Pasquale* a reparu au Théâtre-Italien avec Lablache, Mme Sontag, Calzolari et Colini. La célèbre cantatrice n'a pas moins réussi dans le rôle de Norina que dans tous ceux qu'elle a essayés jusqu'ici. Lablache n'a rien perdu de sa verve comique, et Calzolari a très-bien chanté le rôle créé par Mario. Colini a du talent; mais dans le rôle du docteur, il reste de beaucoup inférieur à ses devanciers.

*** Jeudi dernier, un événement du genre le plus piquant et le plus touchant à la fois s'accomplissait dans ce même théâtre. C'était le début de la jeune Caroline Duprez, fille de notre grand artiste, qui lui servait lui-même de parrain dans cette solennité dramatique. On donnait *Lucia de Lammermoor* : Duprez chantait le rôle d'Edgar, écrit pour lui en Italie il y a quinze ans, et sa fille le rôle de Lucie. On savait que cette jeune personne, née au sein de la musique, avait montré de bonne heure une de ces vocations auxquelles rien ne saurait résister. On savait que son talent, cultivé par l'exemple encore plus que par les leçons, avait achevé de se former dans des voyages que son père avait entrepris tout exprès. On espérait beaucoup de la débutante, et tout ce qu'on espérait s'est réalisé. Mlle Caroline Duprez offre l'idéal parfait d'une Lucie tendre, naïve, séduisante et pathétique. Elle chante et joue en artiste qui aurait par devers soi de longues années de pratique et posséderait tout les secrets de l'art, sans avoir senti la fatigue du métier. Nous ne connaissons pas, à l'heure qu'il est, de vocalisatrice plus habile, plus distinguée, plus hardie. Quant à sa voix, elle a quelque chose encore d'un peu enfantin dans le timbre et dans le volume. Mais si l'art chez la jeune artiste est au moins l'égal de la nature, il résulte de leur assemblage intime un tel charme d'exécution que le succès était infaillible. Le succès a donc été grand et non interrompu. Le public n'a cessé d'applaudir à cette apparition toute élégante et toute poétique. Voilà certes l'élève qui fera le plus d'honneur à son maître, et son maître est son père! Duprez doit être heureux et fier à double titre. Il doit se féliciter aussi pour son compte du beau talent qu'il a su montrer encore dans le rôle d'Edgar et des bravos qui l'y ont accueilli. Duprez et sa fille, dans *Lucia de Lammermoor*, nous ont rappelé Garcia et Mme Malibran dans *Otello;* c'était une belle tradition à faire revivre et à perpétuer.

*** Aujourd'hui dimanche, première matinée de la Société des concerts au Conservatoire.

*** Mme Pleyel est arrivée à Paris et va repartir pour Lyon, où elle est impatiemment attendue, ainsi que dans quelques-unes des principales villes du midi de la France, où l'on a pas encore entendu son beau talent.

*** Vivier, que sa réputation avait précédé à Manchester, a produit un immense effet dans le concert donné par Jullien. Après l'exécution de son *cantabile*, l'enthousiasme était tel que l'assemblée entière le lui a remandé; mais l'artiste s'est fait excuser, en donnant pour motif la fatigue que lui cause un pareil morceau.

*** La mission de M. Bacher, de Vienne, ayant pour but de conclure un traité international entre la France et l'Autriche pour garantir aux artistes de tout genre la propriété de leurs ouvrages dans ces deux pays, a déjà reçu un commencement d'exécution. Les comités de toutes les associations d'artistes se sont réunis et ont nommé une commission chargée de poser les bases du traité.

*** M. Louis Lacombe va faire une tournée artistique dans le Nord, où il ne peut manquer d'exciter les mêmes sympathies qu'il a rencontrées à Paris pour son talent de pianiste et de compositeur.

*** Voici le programme du premier concert de l'*Union musicale*, qui sera donné aujourd'hui dimanche, à deux heures, dans la salle Sainte-Cécile : 1° symphonie en *ré*, de Haydn; 2° concerto en *ré* mineur, de Mozart, exécuté par Mlle Charlotte de Mallevile; 3° *Ave verum*, de Mozart; 4° (pour la première fois à Paris) chœur des bergers, extrait de *Rosemonde*, opéra de François Schubert, auteur des *Mélodies;* 5° air chanté par Mlle Nau.

*** C'est dimanche, 19 janvier, à deux heures, qu'aura lieu le premier concert d'abonnement de la Société de Sainte Cécile, sous la direction de M. Seghers, dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin. On entendra : 1° 53e symphonie (en *mi* bémol) d'Haydn; 2° *Adoremus te*, chœur à quatre voix sans accompagnement, de Palestrina; 3° air inédit de Mozart, chanté par M. Battaille; 4° ouverture de *Naïm*, de M. H. Reber; 5° chœur de marins, de Beethoven : adagio (*le Calme*); allegro (*l'Heureux voyage*); 6° air chanté par Mlle Lefebvre; 7° ouverture en *ut* majeur, op. 115, de Beethoven, exécutée pour la première fois à Paris.

*** La seconde séance de musique de chambre donnée par les frères Dancla aura lieu dimanche, 19 janvier, à deux heures, dans les salons d'Hasselbein.

*** Mlle Belin de Launay, élève de Prudent, a donné, ces jours derniers, une soirée musicale très-intéressante. La jeune et déjà remarquable pianiste a enlevé les applaudissements des amateurs qui se trouvaient à cette réunion, en exécutant d'une manière supérieure divers morceaux de premier ordre, et notamment le concerto-symphonie de Prudent, son maître, avec accompagnement de double quatuor. Au reste, cette composition reçoit en ce moment un accueil chaleureux partout où on la fait entendre.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Toulouse*, 5 janvier. — *Haydée* est toujours l'ouvrage le plus favorable au talent de Mme Didot, qui l'avait choisi pour sa rentrée, et qui le chante avec un charme infini. — Le *Prophète* doit bientôt faire son apparition, attendue et désirée de tout le public.

*** *Nantes*. — *Giralda* fait son tour de France. La voici dans notre ville, qui ne l'a pas moins bien accueillie que Paris. L'exécution en a été fort satisfaisante.

*** *Metz*. — Le *Prophète* est à l'étude et sera prochainement représenté.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

COLLECTION

DES

QUINTETTI

POUR

INSTRUMENTS A CORDES

DE

G. ONSLOW

Nos **1.** —
2. — } Op. 1. Dédié à M. **Murat.**
3. —
4. — Op. 17. Dédié à M. **Louvrier.**
5. — Op. 18. Dédié à M. le baron **Trémont.**
6. — Op. 19. Dédié à M. **Vidal.**
7. — Op. 23. Dédié à M. **Ch. de Novion.**
8. — Op. 24. Dédié à M. le baron **de Ponnet.**
9. — Op. 25. Dédié à M. **Raoul.**
10. — Op. 32. Dédié à M. **Kalkbrenner.**
11. — Op. 33. Dédié à M. **Pixis.**
12. — Op. 34. Dédié aux frères **Bohrer.**
13. — Op. 35. Dédié à M. **Benasset.**
14. — Op. 37. Dédié à M. **de Bériot.**
15. — Op. 38. Dédié à M. **Norblin.**
16. — Op. 39. Dédié à Mme **Dinet.**
17. — Op. 42. Dédié à M. **Eck.**
18. — Op. 43. Dédié à M. **Franchomme.**

Nos **19.** — Op. 44. Dédié aux frères **Tilmann.**
20. — Op. 45. Dédié à M. **Curée.**
21. — Op. 51. Dédié à M. **Durier.**
22. — Op. 57. Dédié à M. **Eugène Sauzay.**
23. — Op. 58. Dédié à M. **de Barrau.**
24. — Op. 59. Dédié à MM. **Franco Mendes.**
25. — Op. 61. Dédié à M. **Servais.**
26. — Op. 67. Dédié à M. **Gouffé.**
27. — Op. 68. Dédié aux frères **Rignault.**
28. — Op. 72. Dédié à M. **Casimir Ney.**
29. — Op. 73. Dédié à M. **A. Guerreau.**
30. — Op. 74. Dédié à M. **Maurin.**
31. — Op. 75. Dédié à M. **Leboue.**
32. — Op. 78. Dédié à MM. **Hartmann**, **Du Mont**, **Heimann**, **Derkem** et **Breuer.**
33. — Op. 80. Dédié à M. **Armingaud.**
34. — Op. 82. Dédié à M. **Hippolyte Brochant de Villiers.**

Prix de chaque Quintette : 18 francs.

N°

Paris

BRANDUS ET Cie,

ÉDITEURS DE MUSIQUE

Rue Richelieu, n° 103.

COLLECTION

DES

QUATUORS

POUR

INSTRUMENTS A CORDES

DE

G. ONSLOW

Nos 1. —
2. — } Op. 4. Dédié à M. **Libon**.
3. —

4. —
5. — } Op. 8. Dédié à M. **Baillot**.
6. —

7. —
8. — } Op. 9. Dédié à lord **Onslow**.
9. —

10. —
11. — } Op. 10. Dédié à M. **Lurin**.
12. —

13. —
14. — } Op. 21. Dédié à M. **Ardisson**.
15. —

16. —
17. — } Op. 36. Dédié à M. **Jules de Sayve**.
18. —

Nos 19. —
20. — } Op. 46. Dédié à M. **Habeneck** aîné.
21. —

22. — Op. 47. Dédié à M. **d'Autrive**.
23. — Op. 48. Dédié à M. **Bonjour**.
24. — Op. 49. Dédié à M. **Hiller**.
25. — Op. 50. Dédié aux frères **Muller**.
26. — Op. 52. Dédié à M. **Cornuault**.
27. — Op. 53. Dédié à M. **Cap**.
28. — Op. 54. Dédié à M. **Gosselin**.
29. — Op. 55. Dédié à M. **Cuvillon**.
30. — Op. 56. Dédié à M. **Chevillard**.
31. — Op. 62. Dédié à M. **Beaulieu**.
32. — Op. 63. Dédié à M. **Alard**.
33. — Op. 64. Dédié à M. le Comte de **Sauzay**.
34. — Op. 65. Dédié à M. **Dancla**.
35. — Op. 66. Dédié à M. **Javault**.
36. — Op. 69. Dédié à M. **Léonard**.

Prix de chaque Quatuor : 15 francs.

N°

Paris

BRANDUS ET Cie,

ÉDITEURS DE MUSIQUE,

Rue Richelieu, n° 103.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 3. 19 Janvier 1851.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.
Londres. Delizy et Cie, 13, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, o.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement
Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse. 30
Étranger. 34

Annonces.
50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De l'exécution de l'ancienne musique vocale, par le **prince de la Moskowa**. — Théâtre de l'Opéra, *Paquerette*, ballet pantomime en trois actes (première représentation). — Auditions musicales, par **Henri Blanchard**. — Correspondance, Lisbonne. — Nouvelles et annonces.

Nos abonnés de Paris qui n'ont pas encore retiré dans nos bureaux les deux albums que nous leur offrons comme étrennes, sont priés de les faire prendre. Nos abonnés de province les recevront dans le courant du mois. Voici de quels éléments se composent ces deux recueils.

ALBUM DE PIANO

Avec le portrait de E. PRUDENT.

CONTENANT :

Mazurka, par BLUMENTHAL.
Chant du berceau, par S. HELLER.
Danse des Péris, étude, par G. MATHIAS.
Romance sans paroles, par MENDELSSOHN.
Impromptu, par PRUDENT.
Airs irlandais, par THALBERG.
L'Amarante, par C. VOSS.
Le Berceau, par WILLMERS.

ALBUM DE CHANT

Avec le portrait de A. ADAM.

CONTENANT :

La Petite Chanteuse, par A. ADAM.
La Belle Madelon, par M. BOURGES.
Le Ramier, mélodie, par FÉLICIEN DAVID.
Marcel le marin, par E. DASSIER.
Régina, légende, par DUPREZ.
Fabliau, par HALÉVY.
Confidences, par MEYERBEER.
Heure des rêves, par PANSERON.
L'Exilé, par VIVIER.

DE L'EXÉCUTION DE L'ANCIENNE MUSIQUE VOCALE.

Monsieur le Rédacteur,

Je crois qu'il doit ne pas être sans intérêt pour les personnes qui s'occupent d'ancienne musique vocale, pour celles surtout qui ont du plaisir à exécuter les compositions du XVIe siècle, de pouvoir se rendre compte des tons dans lesquels elles étaient chantées à l'époque où elles furent écrites.

C'est sur ce sujet que je vous demande d'accueillir quelques observations qu'une assez longue pratique de ce genre de musique m'a suggérées.

L'impression que produisent ces chefs-d'œuvre de l'harmonie classique tient non-seulement au soin et à l'expression avec lesquels ils sont rendus, mais aussi et surtout au choix du ton dans lequel on les exécute.

Les chœurs ne réalisent tout leur effet qu'autant qu'ils sont écrits dans les registres où la plupart des voix ordinaires chantent aisément et peuvent donner sans efforts leur maximum de sonorité. Non-seulement il faut que tous les choristes chantent, mais encore que chaque voix soit à même d'apporter un contingent sonore dans l'harmonie. Autrement les passages trop bas ou trop hauts n'auront plus qu'une faible partie des chanteurs pour interprètes. Donc le choix des tons, tout aussi bien que les limites entre lesquelles les parties des exécutants doivent se maintenir, est chose essentielle à observer. L'habileté du compositeur consiste, quand il écrit pour une voix seule, à faire valoir les bonnes cordes du chanteur; or, comme la moyenne de l'étendue des voix est bornée, les mélodies qui se chantent le plus sont celles qui se meuvent en général entre des limites restreintes.

Les airs les plus populaires, ceux qui se retiennent le mieux, cela est facile à constater, sont ceux que tout le monde fredonne ou répète, c'est-à-dire ceux que tout le monde peut chanter, et, en d'autres termes, ceux dont la portée ne s'étend pas au-delà d'une quinte ou d'une sixte, attendu qu'il y a bien peu de chanteurs qui n'aient au moins une étendue de cinq ou six notes bonnes dans la voix; peu importe d'ailleurs à quelle partie du registre vocal elles appartiennent, parce qu'en transposant on finit toujours par le trouver. Tous les airs que le peuple chante sont dans ce cas : *Malbrouck; Ah! vous dirai-je maman*; *Au clair de la lune, etc.* (J'en passe et des meilleurs.) La mélodie de Rossini : *Di tanti palpiti*, qu'on a tant répétée, ne dépasse pas une sixte. Je pourrais fournir une foule d'exemples à l'appui de ce que j'avance.

Les maîtres du XVIe siècle avaient grandement égard à ces conditions de succès dans leurs compositions. Le père Martini dit dans son excellent *Traité sur le contrepoint*, en analysant un madrigal de Willaërt, où il remarque un accord des plus avancés pour l'époque, que la musique madrigalesque ou du *Tavolino*, les *Ricercari*, chansons, etc., étaient exécutés vers la fin du XVIe siècle par des chanteurs en général assez habiles, et qu'en conséquence les compositeurs y introduisaient quelquefois des dissonances moins élémentaires que la

quarte et la quinte, ou que la septième, et qu'il ne fallait pas attribuer à la stérilité de l'imagination des maîtres la sobriété des modulations et la simplicité de l'harmonie qui se font remarquer en général dans les compositions religieuses; celles-là, étant destinées à être exécutées par un grand nombre de voix et par des chanteurs moins exercés, étaient écrites beaucoup plus simplement, et l'on n'y rencontre jamais d'intervalles augmentés ou diminués, comme étant d'une intonation difficile.

Au surplus, la gravité du style ecclésiastique, tout aussi bien que l'exécution, gagnait à cette tempérance dans les modulations, et cette simplicité n'avait rien de monotone, grâce à l'ingénieux travail des imitations. Il faut bien dire aussi qu'entre les mains d'hommes de génie comme Palestrina, Orlando Lasso, Vittoria et leurs émules, les ressources de l'ancienne harmonie, qui semblent bornées à plus d'un compositeur moderne, suffisaient à produire d'admirables effets. Quoi de plus mélancolique et de plus touchant que le *Kyrie* de la messe de *Requiem* de Pierluigi? Quoi de plus élégamment modulé que le *Jesu dulcis* de Vittoria? Quoi de plus entraînant, de plus triomphal, que l'*Amen* du *Credo* de la messe du pape Marcel?

Cependant, en transcrivant suivant la notation moderne les œuvres des anciens maîtres, presque tous les copistes ou les éditeurs ont négligé de tenir compte du ton dans lequel ces compositions devaient être *réellement* chantées. Suivant les usages du plain-chant, ces morceaux n'ont jamais d'accidents à la clef, si ce n'est dans le ton de *fa*. On a eu le tort d'en conclure qu'ils se chantaient toujours dans les tons indiqués. Il n'en est rien, et tout porte à croire que bien que les auteurs n'écrivissent la musique d'église que dans les tons ecclésiastiques, en prenant des plains-chants pour sujets, ces morceaux étaient néanmoins exécutés dans les différents tons de l'échelle musicale.

La plupart des traducteurs des anciens antiphonaires, si j'en excepte M. Kiesewetter, ont eu le tort de se borner à transporter les morceaux qu'ils y copiaient des anciennes clefs dans les nouvelles, sans changer les tons. Il en résulte alors qu'en chantant d'après leurs copies, on chante presque toujours une tierce trop haut, ainsi que je vais l'expliquer tout-à-l'heure en détail. L'abbé Alfieri, qui a publié à Rome une excellente édition des œuvres les plus remarquables de Palestrina et de quelques autres auteurs de son époque, est tombé lui-même dans cette erreur. M. Adrien de la Fage l'a, je crois, commise aussi à son tour, en faisant paraître plusieurs messes et motets de Pierluigi. Je n'y ai pas échappé moi-même dans le premier des onze volumes de la collection des morceaux de musique vocale religieuse et classique que j'ai éditée, et dont la presque totalité a été chantée dans les concerts que je dirigeais il y a quelques années. Mieux avisé, j'ai évité l'écueil dans les volumes suivants.

Ainsi, j'ai publié au commencement de l'ouvrage la célèbre messe à six voix, de Palestrina, dite du pape Marcel; mais je l'ai écrite en *ut*, d'après l'abbé Alfieri. Cependant nous ne l'avons jamais pu dire qu'en *si* bémol, et encore était-elle très-haute dans ce ton, et si je n'avais pas disposé de l'élite des artistes de Paris, si je n'avais pas eu notamment des soprani fort nombreux et des voix très-hautes, nous n'aurions pu nous en tirer. Confiée à un chœur de voix ordinaires, cette magnifique musique produira un détestable effet, si elle n'est pas baissée d'une tierce. Chantée autrement, elle sera toujours criée, et fatiguera beaucoup les ténors et les basses. Or, il n'est pas douteux qu'elle a toujours été dite en *la* à Rome, et cela au moyen d'une simple transposition de clef. Je n'ai pas vu la messe à six voix sur les antiphonaires de la chapelle pontificale, mais je suis certain que les parties y sont écrites ainsi :

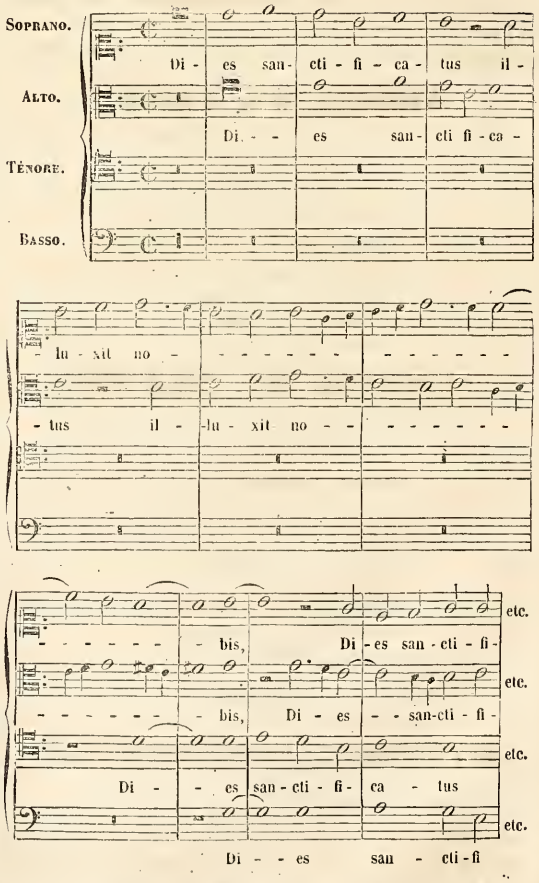
Le cantus, en clef de *sol*; l'altus, en clef d'*ut*, 2e ligne; les deux ténors, en clef d'*ut* 3e ligne; la première basse, en clef d'*ut*, 4e ligne, et la deuxième basse, en clef de *fa*, 3e ligne.

Il résulte de cet arrangement que, si on met trois dièzes à la clef et qu'on change les clefs, de manière que le cantus se lit en clef d'*ut*, première ligne; l'altus, en clef d'*ut*, troisième ligne; les deux ténors, en clef d'*ut*, quatrième ligne, et les deux basses, en clef de *fa*, quatrième ligne, on pourra chanter en *la* sans avoir changé une seule note, et l'on aura alors l'avantage de dire le morceau dans un ton commode pour les voix, et de le lire dans des clefs plus connues et plus usitées en France que celle d'*ut*, deuxième ligne, et de *fa*, troisième ligne. C'est ainsi que la partition aurait dû être transcrite, pour pouvoir être convenablement adaptée aux conditions de l'exécution moderne; au lieu de cela, on a conservé le ton d'*ut*, et l'on s'est borné à changer les clefs, c'est-à-dire à supprimer les clefs de *sol* de mezzo-soprano et de mezzo-basso: aussi les soprani ont-ils à chaque instant à dire des *sol* à l'aigu, et, qui pis est, les parties de ténor sont pleines de *la*, et celles de basse de *mi* naturels.

Je n'ai pas la partition du pape Marcel sous la main, mais je trouve dans un recueil publié en 1841 par l'abbé Alfiéri, un morceau qu'il a écrit en *sol*, et que M. de la Fage a fait paraître après lui dans le même ton, alors qu'évidemment il doit être chanté en *mi*.

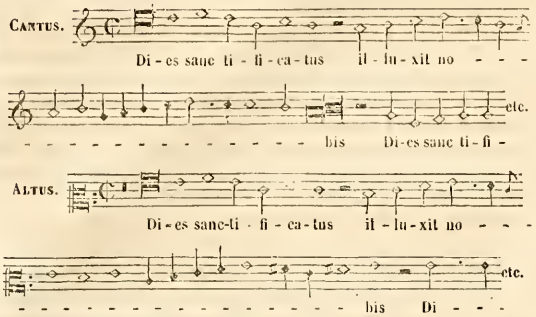
Je le prendrai pour exemple. C'est le motet à quatre voix de Palestrina : *Dies sanctificatus*, etc.

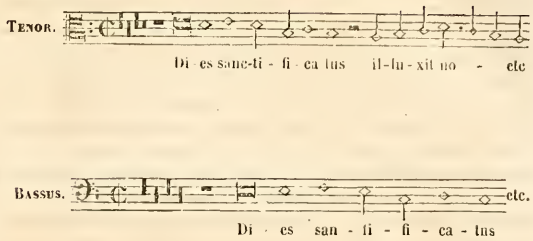
Je le donne d'abord ainsi qu'il est écrit dans la *Raccolta di motteti*, d'Alfieri, et dans M. de la Fage, puis j'indique comment cette partition aurait dû être disposée pour l'exécution. En *sol*, ce motet est presque inexécutable. A la dix-neuvième mesure, sur les paroles *Venite gentes*, les basses ont des *mi* et les ténors des *sol*; à la trente-deuxième, les alti ont des *ut*; à la quarantième et aux suivantes, les soprani ont des *sol*.



Or, voilà comment il est certainement écrit dans l'Antiphonaire du

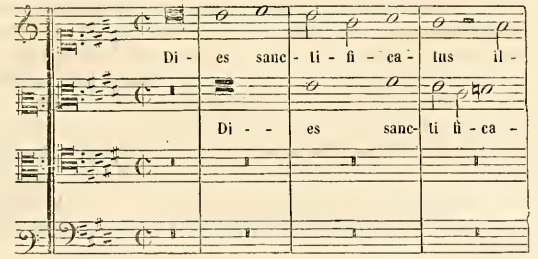
Quirinal : le cantus et l'altus sur la page gauche, le ténor et le bassus sur la page droite et en regard (1).

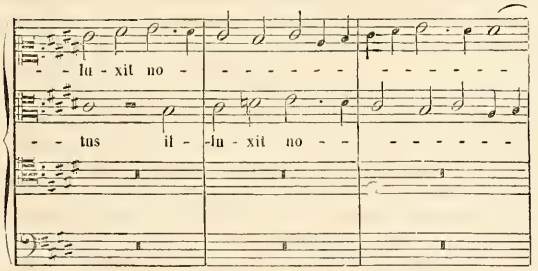


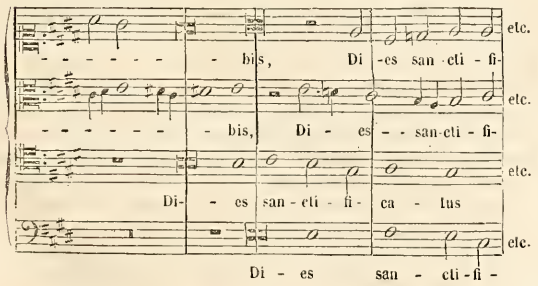


Maintenant voilà comment j'opérerai :

Je mettrai au cantus une clef d'*ut*, première ligne ; à l'altus, une clef d'*ut*, troisième ; au ténor, une clef d'*ut*, quatrième, et enfin une clé de *fa*, quatrième, à la basse. Je supprimerai, comme de raison, les anciennes clefs. Je mettrai quatre dièzes à la clef, mais je me bornerai à *copier les parties de l'Antiphonaire sans changer une seule note*. Pour plus de simplicité, je réunis les quatre parties sous la forme de partition, et leur fais subir les modifications que je viens d'indiquer dans le ton et dans la clef. Qu'aura-t-on?







(1) Les chanteurs de la chapelle du pape sont au nombre de dix-huit à vingt. Ils lisent tous sur un énorme Antiphonaire placé sur un lutrin ; les morceaux qui y sont écrits ne sont point en partition ; les parties séparées sont disposées ainsi que je l'ai figuré ; bien entendu que les bâtons de mesure ne sont indiqués nulle part. Le chef du chœur ne bat pas la mesure ; le sentiment et l'habitude des exécutants y suppléent.

Et c'est à coup sûr dans ce ton qu'on chante le motet à Rome.

De cette façon, il est baissé d'une tierce majeure, et est beaucoup plus agréable à exécuter. Il est évident d'ailleurs que cette partition (nº 2) aurait demandé beaucoup moins de peine au copiste à transcrire, puisque, ainsi qu'on le voit, il suffisait de copier *littéralement* les parties qu'il trouvait dans l'Antiphonaire, au lieu de transposer les notes, comme dans la partition nº 1. C'est toujours suivant cette méthode qu'il faut procéder.

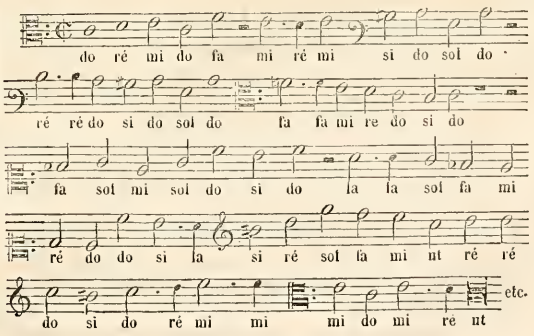
Je n'ai jamais entendu exécuter à Rome *Dies sanctificatus*, que j'ai pris pour exemple, uniquement parce que l'avais sous la main ; je n'ai donc pas été à même de pouvoir confirmer *de auditu* ce que le raisonnement et une habitude de l'ancienne musique m'indiquent en ce qui touche ce morceau ; mais j'ai pu en juger pour un autre qui se dit tous les ans, le deuxième dimanche de l'Avent, à la chapelle pontificale : le motet à six voix de Palestrina, *Canite tubæ in Sion*. J'étais arrivé de bonne heure au Quirinal, avant la *funzione*, où le pape officiait, et à laquelle j'ai assisté. Le chanteur qui disposait la musique m'a permis de regarder l'Antiphonaire ; le motet y est écrit en *ut*, avec les clefs d'*ut*, deuxième ligne, et de *fa*, troisième ; or, les chapelains l'on chanté en *la*.

On peut donc considérer le système que je pose comme suffisamment justifié, et l'appliquer sans hésitation.

Malheureusement ces anciennes compositions ne nous arrivent en France que falsifiées en quelque sorte, c'est-à-dire sous forme de copies dont je viens d'expliquer l'inexactitude, et nous ne connaissons pas les partitions originales. Or, l'abbé Alfieri n'indique pas les clefs primitives, et Choron, qui, avec tant de raison et de savoir, les a laissé subsister, n'a publié qu'une très-faible quantité de musique du XVIe siècle.

Cette opération de transposition, qui semblera peut-être singulière à des musiciens français, doit paraitre fort naturelle en Italie, où le *setticlavio* (2) a été de tout temps en usage. L'habitude qu'avaient

(2) Voici un exemple de la manière dont on solfie par le *setticlavio*. Cette méthode facilite l'intonation des intervalles, mais nécessite la connaissance de toutes les clefs, et entretient, on doit le dire, le chanteur dans une ignorance constante de la tonalité.



les chanteurs italiens de changer de clef plusieurs fois dans le cours d'un morceau, rendait toute transposition *écrite* inutile. Il suffisait que le chef du chœur dît de tel morceau en *sol* : Nous chanterons en E-*la-mi*, et aussitôt chaque chanteur, supposant quatre dièzes à la clef, faisait de tête sa transposition; le cantus, s'il avait une clef de *fa*, lisait en clef d'*ut* première ligne; l'altus, s'il avait une clef d'*ut*, deuxième ligne, lisait en clef d'*ut* troisième ligne, et ainsi des autres. Pourquoi cela? Parce que du moment où l'on chantait en *mi*, on devait, d'après les règles du *setticlavio*, et tant que le ton ne serait pas changé, lire *do* partout où l'on trouvait un *mi*. Or, comme le *mi* de la clef de *sol* est sur la première ligne, par exemple, le cantus qui a une clef de *sol* sous les yeux, et qui doit chanter en *mi*, lit *do* sur cette première ligne et est conséquemment en clef d'*ut* première ligne; même raisonnement pour les autres parties.

Il est même probable que la théorie du *setticlavio* et l'habitude de transposition *ex tempore*, sont résultés de l'obligation où étaient les compositeurs anciens de n'écrire pour l'église que dans les tons ecclésiastiques, qui n'admettent pas, ainsi que je l'ai déjà rappelé, d'accidents à la clef, si ce n'est le troisième ton, je crois, qui prend un bémol sur le *si*. Ainsi, par exemple, en chantant en *mi* le motet *Dies sanctificatus* alors qu'il était composé dans le ton de *sol* et écrit sans aucun accident à la clef, il n'eût pas été conforme aux convenances de la liturgie de l'écrire autrement, la musique figurée ayant, par une sorte de respectueuse déférence, adopté les modes et jusqu'à la notation de saint Grégoire.

Je ne crois pas cependant qu'il soit obligatoire de s'assujettir à ces rigoureuses exigences, en écrivant de nos jours la partition de ces anciens morceaux. Nos choristes modernes, d'ailleurs, auraient beaucoup de peine à transposer à première vue, avec nécessité de lire dans les sept clefs.

C'est par la méthode exposée plus haut que j'ai noté une foule de compositions du XVIe siècle, en les écrivant dans les tons convenables. Je puis citer entre autres l'antienne à deux chœurs *Fratres ego enim accessi*, l'improperia *O vos omnes!* la plupart des chansons d'Orlando qui sont publiées dans mon recueil, et beaucoup d'autres chœurs encore.

J'ai mis en partition nombre de morceaux des maîtres belges, italiens et français de la fin du XVe et de tout le XVIe siècle. J'ai eu de bonnes occasions de faire entendre ce que j'avais exhumé des vieilles bibliothèques de Venise, de Rome, et de la Bibliothèque nationale (qui est plus riche qu'on ne croit sous ce rapport). La grande passion qui m'attache à ce genre de musique, ma conviction que, dans l'intérêt de l'art, on ne saurait trop la répandre, qu'il est conséquemment utile d'en faciliter l'intelligence et la lecture par tous les moyens possibles, m'ont encouragé à soumettre au public les éclaircissements et observations qui font l'objet de ce travail.

Le prince de la MOSKOWA.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

PAQUERETTE.

Ballet-pantomime en trois actes et cinq tableaux, par MM. Théophile Gautier et Saint-Léon, musique de M. Benoist.

(Première représentation, 15 janvier.)

Ballet, que me veux-tu?

N'est-ce pas déjà te faire assez et trop d'honneur que de nommer les pères et parrains dont tu procèdes?

Ne suffit-il pas d'ajouter que Fanny Cerrito t'a pris sous la protection de son talent merveilleux, de sa légèreté, de sa souplesse, de sa coquetterie, de sa grâce et de toutes les autres qualités dont elle est si abondamment pourvue?

Ballet, mon ami, pardonne ma rude franchise. Tant que Fanny Cerrito est en scène, tu me plais infiniment. Quand elle n'y est pas, tu me parais bien peu de chose.

Et d'abord n'a pas le droit d'être un ballet qui veut. Beaumarchais prétend que ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. De là quelques braves gens ont pu conclure que ce qui ne vaut pas la peine d'être dit ou chanté, on le danse. Mais ce n'est pas du tout ma théorie du ballet. Je soutiens qu'un ballet, pour être bon, doit ne pouvoir être autre chose qu'un ballet, ni plus ni moins qu'un bon poëte ne saurait être que poëte, un bon musicien que musicien, un bon soldat que soldat, et ainsi de suite *ad infinitum*.

Demandez à M. Théophile Gautier lui-même, l'ingénieux auteur de *Giselle* et de la *Peri*. Qu'est-ce que ces deux charmantes créatures auraient fait au monde, si elles n'eussent dansé, toujours dansé? Donc, avec elles, le ballet se faisait tout seul; il n'avait qu'à se montrer et qu'à dire : Je suis le ballet. Bien hardi ou bien fou celui qui eût osé seulement insinuer le contraire!

Paquerette n'est aucunement de la famille des filles de l'air ci-dessus nommées. C'est une aimable villageoise d'un village de Flandre, qui aime à s'amuser, à sautiller les jours de fête, et qui ne trouve pas gentil que le beau François, menuisier de son état, passe à travailler les heures qu'elle voudrait employer avec lui à un tout autre usage. Mais le beau François travaille par dévouement filial. Son père a dans M. Durfort un créancier impitoyable, déterminé à le faire saisir, incarcérer, faute de payement, et il ne peut y avoir de payement sans ouvrage terminé, livré. Le beau François se résigne, mais pas trop longtemps; les distractions l'arrachent à son établi. C'est tantôt l'arbalète, tantôt la procession des métiers, tantôt le bal; tantôt ceci, tantôt cela. Bref, le beau François n'a rien gagné dans sa journée : si fait, je me trompe, en tirant à la milice, il a gagné un bon numéro, tandis que Job, son niais et ridicule rival, en a tiré un fort mauvais. Le beau François ne sera donc pas soldat, mais son père ira coucher en prison. Déjà les recors l'emmènent, lorsque son fils se dévoue. François change de numéro avec Job, fils de Durfort, moyennant quoi le père Martin couchera chez lui, et François à la caserne.

Tout cela ne fait pas les affaires de Paquerette. La pauvre jeune fille se dévoue à son tour, et, sous des habits d'homme, s'en va rejoindre son amant incorporé dans le régiment de Royal-Cravate. Le maréchal-des-logis, Bridoux, est un fin matois et un vert-galant qui ne s'en laisse pas longtemps imposer. D'ailleurs Paquerette est chatouilleuse, et la grosse main de Bridoux provoque en elle des tressaillements qui trahissent l'incognito de son sexe. François survient, reconnaît Paquerette, insulte son supérieur et se fait jeter en prison en attendant qu'on le fusille. Paquerette enlève à Bridoux la clef de la prison : François s'esquive, et Job, qui tombe là comme par hasard, est condamné à remplacer son remplaçant.

De la Flandre, le ballet s'est élancé au midi de la France; il va parcourir encore d'autres pays plus ou moins connus. Le voici qui s'arrête un moment dans le pays des songes. Le beau François, déguisé en musicien du Tyrol, s'endort sur le banc d'une auberge, et le songe commence. Pourquoi pas? Le songe est commode pour suppléer à l'absence d'action, et pour ouvrir une large carrière aux magnificences de la féerie. Vous pensez bien que Paquerette joue le rôle principal dans le songe du beau François. Il y a aussi des reflets de lune rouge ou rousse illuminant le cours d'un fleuve, roulant des flots d'émeraude et de diamant. « Des femmes vêtues de robes de gaze » blanche où frissonnent des lueurs d'argent, comme des gouttes de » rosée sur des ailes de libellules, sortent des touffes de roseaux et » d'iris, ceinture verdoyante, féerique, et se groupent autour de Pa- » querette, qui représente ici l'idéal, la nymphe des premières amours, » aussi rayonnante pour le paysan que pour le poëte. » C'est le livret qui dit cela, et, vous le savez, un livret n'a jamais menti.

Le songe finit parce qu'il faut bien que tout finisse, et alors le ballet s'en va droit en Hongrie. Pourquoi en Hongrie? parce que l'armée

française, ou du moins une division de cette armée, occupe la ville d'Ujhaz, pendant la guerre du Palatinat. Le beau François est venu s'établir dans cette ville et s'y est acquis une petite fortune en exerçant sa profession de menuisier. Paquerette, c'est différent, a pris l'état de bouquetière, ce qui fait tout naturellement qu'elle découvre, sous ses fleurs, une grande conspiration des seigneurs de l'endroit contre la vie des officiers français. Les officiers reconnaissants accordent à François, toujours condamné à mort comme déserteur, la grâce que Paquerette a si bien méritée, comme bouquetière. Ce que c'est pourtant que d'aller en Hongrie! Je souhaite autant de bonheur à toutes les bouquetières du passage de l'Opéra qui ont épousé des déserteurs, fussent-ils ou non menuisiers.

Je ne voudrais pas répondre, corps pour corps, de l'exactitude rigoureuse du récit qu'on vient de lire, si toutefois on l'a lu. C'est un peu la faute de ce ballet nomade, qui vous oblige à faire un chemin énorme. En vérité, la tête tourne à le suivre, et on la sent bien creuse en arrivant. J'ai vu des ballets plus simples et meilleurs : celui de *Paquerette* a aussi le tort de renfermer des personnages et des scènes qui conviendraient mieux à la Porte-Saint-Martin qu'à l'Opéra.

C'est toujours à la musique que l'on fait le moins d'attention, lorsqu'on déchiffre un ballet à première vue. Celle que M Benoist a écrite pour la circonstance m'a semblé pourtant de facture beaucoup supérieure à la fable et à l'intrigue. Il y a une valse charmante et plusieurs autres morceaux d'un rhythme habilement conçu et conduit.

Fanny Cerrito ne s'est jamais prodiguée avec plus de cœur, de verve et de séduction que dans le nouveau ballet. Saint-Léon est toujours son infatigable partner. Il bondit, il franchit l'espace; qu'est-ce pour lui que l'espace? Je ne m'étonne pas s'il compose des ballets qui font tant de chemin.

R.

AUDITIONS MUSICALES.

En passant par toutes sortes de dissonances, l'Europe cherche son accord parfait politique, et le congrès musical continue à se tenir dans Paris. C'est toujours dans cette ville, quoi qu'on en dise, et sans vouloir faire ici du chauvinisme artistique et français, que s'apprécient bien les choses d'art. Notre école de peinture se révèle cette année sous des aspects variés et progressifs. L'art musical n'est pas en arrière, l'art classique surtout. La musique intime, de chambre, celle à larges manifestations chorales et instrumentales, ne manquent pas. Il faut qu'il y ait un goût musical bien prononcé dans Paris puisque toutes ces manifestations trouvent des auditeurs, un public nombreux dans un moment où la *Dame de pique* et l'*Enfant prodigue* paraissent absorber la curiosité du dilettantisme français.

L'*Union musicale* a donné dimanche passé un charmant concert dans lequel Mlle Charlotte de Malleville a joué un concerto en *ré* mineur de Mozart, de cette façon nette et brillante, et de ce style classique et pur qui distinguent son exécution. Dans une des matinées de musique de chambre qu'on dit si bien chez M. Gouffé, cette jeune pianiste avait exécuté précédemment le septuor de Hummel, arrangé en quintette, avec une chaleureuse intelligence de ce chef-d'œuvre. Mlle Nau a fait dans le concert de l'*Union musicale* une intéressente réapparition de cantatrice de concert. C'est toujours cette méthode pure et charmante de Mme Damoreau que Mlle Nau s'est chargée de continuer au théâtre comme dans le monde musical. L'orchestre a fort bien fonctionné sous la direction de M. Félicien David; il a dit avec beaucoup de chaleur et d'ensemble la symphonie en *ré* de Haydn et le concerto de Mozart. L'*Ave verum* du même, et le chœur des bergers extrait de la *Rosemonde* de Schubert, ont été fort bien dits par les chœurs; mais nous aimons mieux les mélodies intimes du même auteur, car c'est là qu'il est vraiment original.

Ce n'est pas exclusivement les virtuoses insatiables d'appréciations admiratives et de points d'exclamation sur leurs moindres faits et gestes, que nous tenons à satisfaire. Nous aimons autant faire mention de quelque artiste chercheur de vérités nouvelles ou de simplifications dans l'exécution ou dans l'enseignement de son art. De ce nombre est M. Maleden, élève de Gofried Weber, qui a trouvé de curieux rapprochements entre l'intonation et le rhythme dans l'enseignement élémentaire de la musique. Nous regrettons de n'avoir ni assez de temps, ni assez de place pour bien définir ce qu'il y a d'ingénieux et d'utile dans ce système. Nous nous bornons donc à penser et à dire qu'il doit réussir.

M Antonin Guillot est aussi un professeur, un agréable compositeur, qui a donné une fort jolie soirée musicale, dans laquelle il a fait entendre quelques unes de ses élèves. L'une d'elles, jeune et jolie personne, fait partie d'un certain monde qui n'ose pas regarder en face, et qui a peut-être tort, le soleil de la publicité. Cette virtuose incognito a dit d'une grâce charmante et avec autant d'audace que de *brio* la cavatine de la Rosina d'*Il Barbiere*. M. Léon Lecieux a joué une fort jolie fantaisie sur les *Porcherons*, de manière à prouver qu'il sent la nécessité de chanter largement et sans vibration affectée sur son instrument. M. Ravina a exécuté quelques-unes de ses études par lesquelles il fait applaudir son double talent de compositeur facile et de brillant pianiste. Dire que Ponchard, le maître du maître de la maison, était là, ainsi que Mme Gaveaux-Sabatier, c'est certifier que le chant pur, ingénieux et spirituel était dignement représenté.

M. Deloffre est un excellent violoniste français, attaché au théâtre de la Reine, à Londres : il a donné jeudi dernier une matinée musicale, dans laquelle il a fait admirer un véritable talent sur le roi des instruments difficiles. La *Gazette musicale* le citait comme un jeune artiste d'avenir, il y a quelques années; il concertait avec un violoncelliste, M. Pilet, jeune aussi, et dont il était comme le Pylade. Au reste, cette association fraternellement musicale s'est maintenue, et les deux artistes ont recueilli ensemble de fréquents bravos mérités.

Et pourquoi ne citerions-nous pas encore la *Société philharmonique de Paris*, dont nous avons parlé parfois, et qui en est à sa vingt-sixième année d'existence? Cette société, composée en grande partie d'amateurs, il faut bien le dire, n'est pas sans utilité, si ce n'est pour l'art, du moins pour les artistes. Elle offre aux premiers prix du Conservatoire l'estrade de la publicité, devant un public de bourgeois, de marchands et de peuple, public toujours impressionnable, et par cela même bienveillant. Si le dernier programme de ce concert offrait un peu trop de romances et de chansonnettes; si le nom du directeur du Conservatoire y figurait ainsi : AUBERT; il sera facile de remédier à ces légers inconvénients dans la composition des programmes suivants. Toujours est-il que M. Jean Mohr nous a dit un solo de cor de sa composition, remarquable par la suavité du son et le style de son exécution. Si toute la France ne jouait pas bien du piano maintenant, on pourrait féliciter Mme Germain-Collongues sur le succès qu'elle a obtenu dans le solo qu'elle a joué.

La petite armée instrumentale, fort bien dirigée par M. Aimé Roussette, qui n'en est pas, au reste, à son coup d'essai comme chef d'orchestre, a fonctionné comme une réunion de vrais amis... de l'art, et n'a pas rappelé cette maxime : Dieu nous garde d'un dîner d'amis et d'un concert d'amateurs!

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Lisbonne, 8 janvier 1851.

Enfin, le 5 de ce mois, Mme Stoltz a fait ses débuts dans *Semiramide* par le rôle d'Arsace. Cet événement devait avoir lieu beaucoup plus tôt, mais de grandes difficultés avaient empêché jusqu'alors l'exécution de l'Opéra. Ces

difficultés étaient nées en Italie ou bien dans le steamer qui avait amené la compagnie d'artistes destinée au théâtre San-Carlos. Il existait entre les deux prime donne, Mme Stoltz et Mme Clara Novello (comtesse romaine), une antipathie désespérante et une rivalité qui désolait la direction. Ces dames ne pouvaient se voir, ni par conséquent répéter ensemble. Plusieurs répétitions avaient été abandonnées presque aussitôt que commencées. Plusieurs fois on avait annoncé un traité de paix entre les deux puissances belligérantes, mais les hostilités reprenaient sans cesse. Béni soit le jour qui en a vu la conclusion! Mme Stoltz a comparu devant une salle comble, en présence de toute la cour, ministres, diplomates étrangers, et son succès a été pyramidal, supérieur à tout ce que vous pouvez imaginer. Tous les morceaux chantés par elle ont excité les bravos, les acclamations, le délire; et le lendemain tous les journaux, sans distinction de couleur politique, s'accordaient à déclarer que jamais, de mémoire d'homme, pareille cantatrice ne s'était fait entendre à San-Carlos. Chose qu'il vous est permis de ne pas croire, quoiqu'elle soit vraie, le colonel d'un régiment de chasseurs, homme à longue barbe noire, à mine redoutable, et un officier d'état-major, renommé pour son sang-froid, n'ont pas résisté au choc; sous l'émotion de cette voix sympathique et vibrante, ils se sont trouvés mal! Mme Clara Novello a aussi fort bien chanté le rôle de Sémiramis, et obtenu beaucoup d'applaudissements, surtout dans le fameux duo dans lequel les deux rivales devaient s'embrasser. Elles se sont embrassées en effet, et là seulement elles ont pu réussir à faire la paix! Portheaut a très-bien chanté le rôle d'Assur. Le lendemain, 6 janvier, Mme Stoltz adressait à M. le consul de la République française une somme de 50,000 reis pour les pauvres de la colonie.

Son début était le dernier de la compagnie. Mme Vianello, Musich et Cornago avaient été sifflés sans rémission dans *Ernani*. Mme Stoltz est décidément à la mode; on ne s'occupe que d'elle; on cite ses réparties, ses mots piquants. En voici un échantillon extrait d'un journal pittoresque :

Il y a quelques jours, Mme Stoltz assistait à une représentation de *Beatrice di Tenda*, dans la loge de Mme D....., où il y avait aussi un jeune enfant gâté, le petit L... Ce dernier venait de sortir pour acheter quelques bonbons, quand M. B..., secrétaire d'ambassade, entre dans la loge, salue ces deux dames, et prend un siége; mais ce siége appartenait au jeune L....., qui rentre et ne retrouve plus sa place. Le jeune L... regarde et pleure; ses larmes réclament la chaise, quand Mme D... l'appelle et lui dit d'un ton tout maternel : « Viens, mon enfant, viens sur mes genoux, puisqu'on t'a pris » ta place. » Le secrétaire d'ambassade, un peu confus, se lève, prend congé, et s'en va. A peine avait-il entr'ouvert la porte, que Mme Stoltz l'appelle et lui dit : « Dites donc mon cher B..., demain, venez me voir, j'ai quelque » chose à vous dire; chez moi, vous le savez, les chaises ne sont pas retenues. » Le mot a fait fureur, et depuis ce jour Mme Stoltz n'a plus reparu dans la loge n° 21.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, troisième représentation de *Paquerette*, précédée du *Rossignol*.

*** L'*Enfant prodigue* a été joué lundi devant une assemblée nombreuse et brillante. Le succès de ce bel ouvrage grandit de jour en jour.

*** Dans la représentation de *Guillaume Tell*, donnée dimanche dernier, c'était Marié qui remplaçait Massol dans ce rôle et qui le chantait pour la première fois.

*** La *Dame de pique* continue d'attirer beaucoup plus de monde que la salle de l'Opéra-Comique ne peut en contenir. L'exécution de l'ouvrage est toujours parfaitement au niveau de sa valeur dramatique et musicale.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, le Théâtre-Italien donnera une brillante représentation, à laquelle concourront ses principaux artistes; elle se composera de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, par Duprez, Colini et Mlle Caroline Duprez; et du deuxième acte du *Barbier de Séville*, de Rossini, par Lablache, Calzolari, Ferranti et Mme Sontag.

*** Trois représentations de *Lucia di Lamermoor* ont confirmé le succès de Mlle Caroline Duprez. Nous entendrons bientôt la jeune cantatrice dans l'*Elisire d'amore*. On parle aussi de *Don Giovanni*, dont le rôle principal serait chanté par Duprez, comme il l'a été par Garcia, *quoique* ténor. Mais avant tout, la direction s'occupe de la *Tempesta*, dont la première représentation ne se fera pas longtemps attendre.

*** Le rôle de Norina, dans *Don Pasquale*, est un de ceux dans lesquels Mme Sontag montre le plus de talent et de bon goût. Elle le joue en véritable femme du monde, et se garde bien de tomber dans cette exagération beaucoup trop vive et trop prononcée, dont Mlle Grisi donnait l'exemple. Elle le chante d'ailleurs avec le charme et la perfection qui font d'elle une artiste tout à fait exceptionnelle.

*** Notre célèbre baryton Géraldy est enfin de retour à Paris pour toute la saison. Il nous revient avec de nouvelles palmes obtenues comme professeur de chant aux Conservatoires de Bruxelles et de Liége. Comme chanteur, il avait brillamment ouvert la saison musicale par une soirée donnée dans les salons de M. Berden. Son talent est si souple, si varié, son répertoire est si étendu, qu'il pourrait à lui seul composer tout un concert. Il a d'abord chanté avec Mme Rauïz, qui l'a fort bien secondé, un duo du *Puits d'amour*, de Balfe; avec M. Cornélis, qui s'est montré son digne partner, les duos de *Picaros et Diego* et de la *Fausse Magie;* avec M. Gobsens, le duo des vieillards de la *Chaste Suzanne;* avec M. Vibier et Mme Rauïz, le trio du *Toreador*, dans lequel s'encadrent des variations sur l'air : *Ah! vous dirai-je, maman*. Jusqu'alors le maître avait paru entouré des élèves auxquels il a transmis les principes d'une excellente école. Il s'est fait entendre seul, d'abord dans un *Ave Maria*, avec accompagnement de violoncelle, composé par lui; puis, dans l'air de *Nina* de Paisiello qu'il avait chanté pour la première fois au cours d'histoire de la musique donné par M. Fétis, au Cercle artistique; puis dans le *Fils du Corse*. Il a terminé par trois romances : la *Sérénade*, de M. Stadtfeld; *André*, de Bonoldi, et *Rien*, de Hocmelle, dans lesquelles il a fait admirer la souplesse d'un talent qui sait revêtir toutes les formes et saisir toutes les nuances.

*** Ernst, le célèbre violoniste, a dû se rendre à Manchester pour concourir aux soirées de musique classique données par Charles Hallé.

*** Balfe a quitté Paris pour retourner à Londres, où il doit donner un grand concert, le 27 de ce mois, à Exeter hall. Ernst et Mlle d'Angri s'y feront entendre.

*** Thalberg, le célèbre pianiste, vient de terminer un opéra qui sera joué à Londres dans la prochaine saison au théâtre de Sa Majesté.

*** La jeune pianiste dont nous avons parlé plusieurs fois et constaté les brillants succès en Allemagne, Mlle Wilhelmine Clauss, va se rendre à Paris. Il paraît que cette virtuose de dix-sept ans n'excelle pas moins dans l'exécution de la musique ancienne et sévère, que dans celle des chefs-d'œuvre de l'art moderne.

*** M. Praeger, pianiste et compositeur fort estimé à Londres, est à Paris en ce moment et promet de s'y faire entendre.

*** M. Albert, pianiste distingué, donnera, le 5 février prochain, un concert dans les salons de Pleyel. Mlle Nau et Mme Lefébure s'y feront entendre.

*** Mlle Malvina Prévôt, l'une de nos meilleures pianistes, est depuis quelque temps à Paris, de retour d'un voyage à Moscou et à Saint-Pétersbourg, où la grâce et la perfection de son talent lui ont valu les plus éclatants témoignages d'admiration de la part de l'élite de la société russe et de l'empereur lui-même. — Les concerts que la jeune artiste a donnés à Nantes, à Brest, à Lorient, au Havre et dans plusieurs autres villes, avant de se fixer à Paris, ont assuré à sa réputation la consécration si recherchée des artistes, celle des applaudissements du public français. — Mlle Malvina Prévôt est élève de Mayer et de Liszt, et reproduit dans la pureté de son jeu et dans la savante simplicité de sa méthode toutes les qualités de ses illustres maîtres. On assure que son intention est de renoncer à se faire entendre en public pour se livrer au professorat.

*** Le troisième concert de la Grande Société philharmonique aura lieu le mardi 28 janvier, dans la salle Sainte Cécile, à huit heures du soir, sous la direction de M. Berlioz. La composition du programme ne peut manquer d'attirer les amateurs de la grande musique. On y entendra : 1° les quatre premières parties de *Roméo et Juliette*, de M. Berlioz. Il y a plusieurs années que le public n'a été à même d'apprécier cette vaste composition, qui cause toujours une émotion si profonde : l'exécution sera digne de l'œuvre; Roger lui prêtera le concours de son admirable voix; 2° un *Pater* de Bortnianski, le célèbre compositeur russe, dont la Société philharmonique a eu la gloire de révéler le nom aux amateurs de musique religieuse; 3° une cantate de M. Membrée, exécutée pour la première fois; les solos seront chantés par Roger, Mlle Dobré et M. Noir; 4° un air des *Capuleti*, chanté par Mlle Hortense Maillard; 5° le bel air de *Stradella*, chanté par Roger; 6° Un *O Salutaris*, de M. Zimmerman; 7° un solo de violon par le jeune Reynier; 8° enfin le duo d'*Armide*, de Gluck (Esprits de haine et de rage), chanté par 30 soprani pour le rôle d'Armide, et par 30 barytons pour le rôle d'Hidraot.

*** On annonce pour les premiers jours de février les débuts dans le monde musical des frères Lapret, qui ne se sont pas encore fait entendre en public et dont on dit le plus grand bien. Ces jeunes artistes ont acquis sur le violon et sur le piano une sûreté d'exécution et une ampleur de jeu souvent applaudies dans des réunions particulières.

*** Nous ne saurions mieux faire que d'engager les amateurs ou artistes qui veulent étudier la science de l'harmonie, à suivre les cours de M. Maleden que nous annonçons dans notre numéro de ce jour. Ce professeur a fait ses preuves depuis longtemps pour tout ce qui touche à la partie de la théorie musicale. Elève de Gottfried Weber, il a dirigé sous ses yeux l'impression de la dernière édition de son traité : *Theorie der Tonsetzkunst*. Elève de Reicha et de Fétis, il a ajouté vingt années d'études et de méditations, et son expérience de professeur pendant tout ce temps, aux leçons de ses maîtres si renommés.

*** C'est M. Louis Rochet, sculpteur, qu'on a chargé d'exécuter le modèle de la statue en bronze qui doit être érigée à Lesueur dans sa ville natale. L'artiste s'occupe en ce moment de ce travail, qui sera terminé et exposé dans le courant de l'année.

*** La dernière année théâtrale a vu naître 332 ouvrages, dans le nombre desquels on sait déja pour quel chiffre figurent les ouvrages du genre lyri-

que. M. Clairville a été l'auteur le plus fécond, puisqu'il a fait jouer douze pièces; mais M. Scribe a conservé son rang, en occupant presque sans interruption les affiches de nos grands théâtres. Neuf compositeurs seulement ont eu les honneurs de la première représentation dans le cours de l'année 1850: ce sont MM. Auber, Halévy, Adolphe Adam, Albert Grisar Ambroise Thomas, Pugni, Josse, Ch Poisot et Victor Massé

*** La célèbre violoncelliste, Mlle Lisa Christiani, donne en ce moment, s'il faut en croire un journal de Vienne, des concerts très fructueux au Kamtschatka.

*** Dans la troupe musicale que Jullien promène à travers les provinces de l'Angleterre, figure une bande de tambours français (*french drummers*), commandés par un tambour-major en grand uniforme, qui se nomme Barbier. Il paraît que les symphonies exécutées par cette réunion d'artistes de premier ordre dans leur genre, et que les évolutions de la longue canne à tête d'argent qui sert à leur chef de bâton de mesure, ont un attrait puissant pour les Anglais. Le *Courrier* de Manchester signale la politesse des tambours français, qui ne manquent jamais de se découvrir la tête pendant qu'on chante l'hymne national, et aussi la bonne grâce avec laquelle le tambour-major remercie des applaudissements par un salut militaire.

*** Françoise Dacy-Salvini, veuve Bonnefond, plus connue sous le nom de la mère Malaga, vient de mourir à Paris, âgée de 92 ans Peu d'existences avaient été aussi accidentées que la sienne Née à Sarragosse, enlevée par des Bohémiens, dont elle partagea la vie aventureuse, rachetée par un seigneur espagnol, elle débuta au théâtre de Madrid, d'abord comme danseuse, puis comme *prima donna assoluta*. Elle fut alors la plus brillante et la plus recherchée des femmes à la mode. Une maladie détruisit toute cette fortune, et la cantatrice devint marchande de modes. Éprise d'un colonel français, elle le suivit et rendit de grands services à nos troupes, pendant la désastreuse campagne qui termina l'invasion. Ce fut là qu'elle conquit son surnom de mère Malaga. S'étant fixée à Paris, elle épousa un ancien sergent, nommé Bonnefond, qui ne tarda pas à mourir. Par suite des souffrances qu'elle avait endurées en Espagne, la mère Malaga avait contracté une infirmité, consistant dans un excessif développement de l'abdomen, et pour laquelle elle recevait, dit-on, une subvention de l'Académie de médecine.

Chronique départementale.

*** *Marseille*, 15 janvier. — L'association des artistes musiciens vient de donner un magnifique concert dans la salle Boisselot avec le concours de Mmes Lavoye, Rey-Sainton; de MM. Mathieu, Puget, Depassio et de l'orchestre du grand théâtre, renforcé d'un grand nombre d'amateurs, sous la direction de M. Hasselmans. Il faut rendre hommage au talent véritable déployé dans l'exécution de l'un des programmes les plus riches et les plus variés. La partie instrumentale se composait de la symphonie en *ré* de Beethoven, et de l'ouverture d'*Euriarthe* de Weber. Dans la partie vocale, M. Depassio chantait les couplets des *Mystères d'Isis*; M. Puget, l'air de *Joseph*, Mme Rey-Sainton, l'air du *Prophète*; Mlle Lavoye, la cavatine d'*Actéon* et le duo de *Guillaume Tell* avec Mathieu, qui disait en outre la grande scène d'*Orphée*. Ajoutons que les chœurs ont rendu l'*Ave verum*, de Mozart, et le chœur du *Songe d'une nuit d'été*, de manière à mettre encore en relief le mérite de la société Trotebas, si bien dirigée par M. Martin. L'association entière des artistes musiciens doit des actions de grâce au comité marseillais, présidé par M. Xavier Boisselot, qui a dignement rempli la place occupée naguère encore par son excellent frère, Louis Boisselot, enlevé à ses amis et à sa famille par une mort si prématurée.

*** *Beauvais*, 12 janvier. — Vendredi dernier, l'élite de la société de cette ville était réunie dans la salle du foyer pour entendre M. Sowinski. C'est, sans contredit, un des bons pianistes de notre époque. Aussi, M. Sowinski a-t-il été convert d'applaudissements chaque fois qu'il s'est montré au piano. L'agilité, l'égalité, l'énergie, la douceur de son jeu, donnent parfois à son instrument le brillant et la suavité d'une harpe touchée par une main habile et affranchie de l'esclavage qui l'enchaîne dans des monotones arpèges. Ses variations sur l'air de la *Favorite* et la *Tarentelle* ont été plus particulièrement reçues avec enthousiasme. M. Dubray a exécuté sur le violon le second concerto de Bériot; la pureté de son style, la variété de ses coups d'archet lui ont acquis justement toutes les sympathies de l'auditoire.

Chronique étrangère.

*** *Berlin*. — Le roi a fait remettre à Mlle Castellan un bracelet d'une grande valeur. —Au théâtre Kœnigstadt on a mis à l'étude : *Moïse*; viendront ensuite la *Gazza ladra*, de Rossini et la *Muta di Portici*, d'Auber.

*** *La Haye*. — Alexandre Batta vient d'être accueilli d'une façon toute particulière par le roi des Pays Bas. A peine arrivé à La Haye, il a été demandé à la cour par le roi, qui possède lui-même un talent distingué comme chanteur, et qui reçoit les artistes avec tant de bonté. Batta, qui s'est fait entendre plusieurs fois, a obtenu le plus grand et le plus légitime succès. Sa Majesté, voulant laisser à l'artiste un souvenir du plaisir qu'il lui avait fait éprouver, lui a remis avant son départ, sa montre ornée d'une chaîne magnifique. - A Amsterdam, le succès du célèbre violoncelliste a été immense : la salle entière et les artistes de l'orchestre l'ont rappelé avec enthousiasme.

*** *Vienne*. — Le troisième concert donné par M. E. Jaell a eu des résultats aussi satisfaisants que les deux premiers, pour le public et pour le bénéficiaire Les concerts de Mlle Rosalie Spohr, harpiste, sont également très suivis.—Pour le 15 de ce mois on annonce la première représentation de *Paquita*, opéra nouveau de Des auer.

— Fanny Elssler compte donner encore quelques représentations après lesquelles la célèbre danseuse rentrera dans la vie privée.

*** *Milan*. — On annonce deux nouveaux opéras : *Il Sindaco Babbeo*, par M. Lauro Rossi, directeur du Conservatoire, et *il Magnetismo*, par Achille Graffigna.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— **Cours de composition.** M. MALEDEN a ouvert divers cours de composition, le *mercredi 15 janvier* courant. — COURS DE RHYTHME, pour les élèves de composition, les jeunes compositeurs et les chanteurs instrumentistes, chefs d'orchestre, etc. Ce cours a pour objet un ordre nouveau de notions sur les rapports de la tonalité au rhythme.—COURS COMPLET D'HARMONIE proprement dite, élémentaire et transcendante. COURS DE COMPOSITION proprement dite, contrepoint, fugue, rhythme, composition vocale, instrumentale, orchestre — La durée de chacun de ces cours sera de quatre mois ; les séances auront lieu deux fois par semaine, dans le jour, de une heure à quatre heures. La durée de la séance sera d'une heure au moins. Il y aura des places réservées pour les dames. Prix de chacun des cours : par mois **25 fr.**; artistes, **20 fr.**— M. MALEDEN traitera avec les élèves des cours qui désireront faire revoir leur travail. Il continuera de donner des leçons particulières. Prix : **5** et **10 fr.**

— **Cours de description de la musique et de l'art du compositeur et de l'exécutant.** Ce cours est offert aux personnes du monde qui aiment la musique sans l'avoir apprise et fréquentent les concerts et les théâtres lyriques ; durée de ce cours, quatre mois; *une seule séance* par semaine, pendant le jour, de une heure à quatre heures; durée de la séance variable de une heure et demie à deux heures. Il y aura des places réservées pour les dames Prix : par mois **25 fr.** — On s'inscrit d'avance chez M MALEDEN, *rue de Grenelle-Saint-Germain*, 15. — Le prospectus détaillé de ces cours se trouve chez tous les marchands de musique.

— Parmi les soirées et matinées musicales que la saison nous ramène, il est juste de distinguer le concert que le maître de chapelle, M. Dorn, vient de donner dans la grande salle de l'Académie de chant. Outre une symphonie nouvelle et quelques compositions vocales dont il est l'auteur, M. Dorn a fait entendre une messe de requiem d'une forme toute nouvelle.

— Au milieu des albums de toutes sortes que ne manque jamais de faire surgir le nouvel an, les amateurs de bonne musique ont remarqué *six albums nouveaux*, composés par MM. Halévy, Ad. Adam, Félicien David, Oscar Comettant, Thys, Elwart etc. Ces albums, d'un caractère tout particulier, se composent de *cent chœurs inédits*, et forment une suite à la bibliothèque déjà si riche, de la méthode Galin-Paris-Chevé, connue sous le nom de *Panthéon musical populaire*. La majeure partie de ces chœurs, dont les paroles sont dues à la plume de M. A. Vialon, seront chantés cet hiver par les élèves de la musique en chiffres, sous la direction de leur maître, M. Emile Chevé.

ŒUVRES NOUVELLES POUR PIANO

DE

STEPHEN HELLER.

EN VENTE AUJOURD'HUI

Chez BRANDUS et Ce, Éditeurs.

Op. 72.

Trois Mélodies de MENDELSSOHN-BARTHOLDY :

N° 1. Chant du matin	4 fr.	50
2. Chant du troubadour	4	50
3. Chant du dimanche	4	50

Op. 73.

N° 1. Chant du Chasseur	4 fr.	50
2. L'Adieu du Soldat	4	50
3. Chant du Berceau	3	»

Publiés par BRANDUS et Cᵉ, Editeurs,

LES POÈMES DE

L'ENFANT PRODIGUE
Opéra en cinq actes,
Par MM. SCRIBE et AUBER.
Prix : 1 fr.

LA DAME DE PIQUE
Opéra-comique en 3 actes,
Par MM. SCRIBE et HALÉVY.
Prix : 1 fr.

MUSIQUE EN CHIFFRES

Bibliothèque nationale du Peuple. — Musique en chiffres. — Méthode Galin - Paris - Chevé.

PANTHÉON CHORAL.

HOMMAGE DES **COMPOSITEURS MODERNES** A L'ÉCOLE DE GALIN.

Nouveaux **CHOEURS**, pour voix de mêmes classes et **SANS ACCOMP.** instrumental,
Composés pour les Elèves de la Méthode Galin-Paris-Chevé,
Par les célébrités musicales de notre époque, **paroles pour la jeunesse,**
biographies et traduction en
musique en chiffres, par **A. VIALON,** Elève de M. Émile Chevé.

1ᵉʳ VOLUME, (Formé de 4 Albums) 7 fr. net.

TABLES

1ʳᵉ PARTIE, (Formée de 2 Albums) 4 f. net.

DE LA 1ʳᵉ PARTIE du 1ᵉʳ volume, contenant 44 CHOEURS pour 4 FR.

PREMIER ALBUM.

				VOIX.	PAGES.
1ʳᵉ LIVR. net : 50 c.	1	*Le Travail et Dieu.*	F. Halévy.	TTBB	1
	2	*Sous le balcon.*	Lefébure-Wély.	TTBB	7
	3	*La Victorieuse.*	Emile Etling.	TBB	10
	4	*Tic-toc, tic-toc.*	Montfort.	TTTB	12
	5	*Les Matelots bretons.*	J.-J. Masset.	TTBB	13
2ᵉ LIVR. net : 50 c.	6	*Nuit d'été.*	Félicien David.	TTBB	17
	7	*Les Martyrs chrétiens.*	Marmontel.	TTB	21
	8	*Chant des Travailleurs.*	Victor Lefebvre.	TTTBB	23
	9	*Les sons de la fanfare.*	L. Rossy.	TTB	26
	10	*La Moisson.*	Oscar Comettant.	TTBB	30
3ᵉ LIVR. net : 50 c.	11	*Salut à ma patrie !*	Ermel.	TTBB	33
	12	*Les Exilés.*	Bazin.	TTBB	36
	13	*Le Sommeil de l'enfant.*	Ovide Laurent.	SS	38
	14	*L'Hymne du matin.*	Besozzi.	TTBB	39
	15	*Le Retour des pêcheurs.*	Lelyon.	TTT	41
	16	*Supplication*	Collet.	TTT	42
	17	*Les Gardes-Côtes.*	Fr. Bonoldi.	TTBB	45
	18	*Invocation.*	Henry Duvernoy.	TTB	47
	19	*La Sagesse.*	Th. Labarre.	SS	49
	20	*La belle Saison.*	Thys.	SSC	51
4ᵉ LIVR. net : 50 c.	21	*Berceuse.*	Meifred.	SSC	53
	22	*Les Enfants peureux.*	Ovide Laurent.	SSS	55
	23	*La Fête de la Vierge.*	Masini.	SSC	57
	24	*Consolation.*	N. Louis.	SSC	59
	25	*Les petits Souliers de Noël.*	Lefébure-Wély.	SSSC	60

DEUXIÈME ALBUM.

5ᵉ LIVR. net : 50 c.	26	*Les Canotiers parisiens.*	Ad. Adam.	TTBB	65
	27	*A notre Chef !*	Ovide Laurent.	TTBB	71
	28	*Les Mirlitons.*	Oscar Comettant.	TTBB	76
6ᵉ LIVR. net : 50 c.	29	*L'Enfant de Paris.*	Victor Lefebvre.	TTBB	81
	30	*Le Départ des Chasseurs.*	Laurent de Rillé.	TTBB	84
	31	*Les Corsaires.*	Scard.	TTBB	90
	32	*Le jour de la moisson.*	Fr. Bonoldi.	TTBB	92
	33	*L'Arrivée des moissonneurs.*	Th. Labarre.	TTB	95
7ᵉ LIVR. net : 50 c.	34	*Les Contrebandiers.*	Paul Henrion.	TTB	97
	35	*Malbrough.*	Oscar Comettant.	TTBB	99
	36	*Aurore et Crépuscule.*	Thys.	TTB	103
	37	*Les Buveurs.*	Laurent de Rillé.	TTBB	107
	38	*Le Peuple mélomane.*	Martin d'Angers.	TTBB	111
8ᵉ LIVR. net : 50 c.	39	*Le Réveil aux champs.*	Albyre Bureau.	TTB	113
	40	*Les adieux à la vie.*	Gilbert.	TTBB	115
	41	*Sérénade en mer.*	Carulli.	TTBB	117
	42	*Les Adieux.*	Laurent de Rillé.	TTBB	119
	43	*Les Échos.*	Clapisson.	TTBB	121
	44	*L'Harmonie.*	Félicien David.	TTBB	126

LES 2 ALBUMS RÉUNIS PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE.

AUTEURS.	TITRES.	PAROLIERS.	VOIX.	PAGES.
Adam (Adolphe).	*Les Canotiers parisiens.*	A. Vialon.	TTBB	65
Bazin (François).	*Les Exilés.*	A. Vialon.	TTBB	36
Besozzi.	*L'Hymne du matin.*	F. Boissard.	TTBB	39
Bonoldi	*Les Gardes-Côtes.*	De Charlemagne	TTBB	45
—	*Le jour de la moisson.*	A. Vialon.	TTBB	92
Bureau (Albyre).	*Le Réveil aux champs.*	A. Colin.	TTB	113
Carulli (Gustave).	*Sérénade en mer.*	E. H.	TTBB	117
Clapisson.	*Les Échos.*	***	TTBB	121
Collet.	*Supplication.*	Alex. Thibault.	TTB	42
Comettant (Osc.)	*La Moisson.*	P. C.	TTBB	30
—	*Les Mirlitons.*	A. Vialon.	TTBB	76
—	*Malbrough.*	***	TTBB	99
David (Félicien).	*Nuit d'été.*	***	TTBB	17
—	*L'Harmonie.*	Eug. Villemin.	TTBB	126
Duvernoy (Henri).	*Invocation.*	Racine.	TTB	47
Ermel.	*Salut à ma Patrie !*	Constantin.	TTBB	33
Etiling (Émile).	*La Victorieuse, polka.*	A. de Montis.	TBB	10
Gilbert (Alph.)	*Les adieux à la vie.*	Gilbert.	TTBB	115
Halévy.	*Le travail et Dieu.*	Ch. Poney.	TTBB	1
Henrion (Paul).	*Les Contrebandiers.*	Ed. Plouvier.	TTB	97
Labarre (Théod.)	*La Sagesse.*	Pierre Dupont.	SS	49
—	*L'Arrivée des moissonneurs.*	A. Vialon.	TTB	95
Laurent (Ovide).	*Le Sommeil de l'enfant.*	A. Vialon.	SS	38
—	*Les Enfants peureux.*	A. Vialon.	SSS	55
—	*A notre Chef !*	C. E. Clerget.	TTBB	71
Lefébure-Wély.	*Sous le balcon.*	A. Vialon.	TTBB	7
—	*Les petits Souliers de Noël.*	A. Vialon.	SSSC	60
Lefebvre (Victor).	*Chant des Travailleurs.*	Etienne Arago.	TTTBB	23
—	*L'Enfant de Paris.*	A. Vialon.	TTBB	81
Lelyon.	*Le Retour des pêcheurs.*	A. L.	TTT	41
N. Louis.	*Consolation.*	A. Vialon.	SSC	59
Marmontel.	*Les Martyrs chrétiens.*	Alex. Thibault.	TTB	21
Martin (d'Angers).	*Le Peuple mélomane.*	J. M.	TTBB	111
Masini.	*La Fête de la Vierge.*	E. de Lonlay.	SSC	57
Masset (J.-J.).	*Les Matelots bretons.*	De Kerravilé.	TTBB	13
Meifred.	*Berceuse.*	***	SSC	53
Montfort.	*Tic-toc, tic-toc.*	A. Vialon.	TTTB	12
Rillé (Laurent de).	*Départ des Chasseurs.*	L. R.	TTBB	84
—	*Les Buveurs.*	L. R.	TTBB	107
—	*Les Adieux.*	A. Vialon.	TTBB	119
Rossy.	*Les Sons de la fanfare.*	L. R.	TTB	26
Scard.	*Les Corsaires.*	Ed. Plouvier.	TTBB	90
Thys.	*La belle Saison.*	A. Vialon.	SSC	51
—	*Aurore et Crépuscule.*	Desh.-Valmore.	TTB	105

Chacun des 2 albums ci-dessus (formé de 4 livraisons) se vend 2 fr. net, en feuilles, — 2 fr. 25 c. net, broché, — 2 fr. 75 c. net, cartonné, — 3 fr. 50 c. net, relié.

Bibliothèque de l'École GALIN-PARIS-CHEVÉ.

PANTHÉON MUSICAL POPULAIRE,

Avec Revue musicale, Biographies, Feuilleton musical, Paroles pour la Jeunesse, Accomp. et Traduction de A. VIALON.

Panthéon **Scholastique**	moderne.	Méthode de musique vocale.	net.	7	50
— —	id	Méthode d'harmonie.	net.	15	»
Panthéon **Instrumental**	moder.	Méthode de piano [prochainement.]			
— **Vocal**	id.	800 duos gradués.	net.	8	»
Panthéon **Dramatique**	moderne.	Opéras nouveaux. Chaque recueil.		3	50
— —	ancien.	Grands maîtres dramatiques.	id.		
Panthéon **Religieux**	moderne.	Morceaux religieux nouveaux.	id.	1	»
— —	ancien.	Grands maîtres religieux.	id.	3	50
Panthéon **Choral**	moderne.	Hommage à l'Ecole de Galin.	id.	2	»
Panthéon **patriotique**	moderne.	Nouv. chants nation. Chaq. recueil.		2	»
— —	ancien.	Chants héroïques de nos pères.	id.	3	50
Panthéon **Harmonique**	moderne.	Chœurs des élèves de Chevé.	id.	1	25
— —	id.	Les femmes compositeurs.	id.	1	50
Panthéon **Comique**	moderne.	Chansonnettes comiques célèbr.	id.		
— **Mélodique**	ancien.	La clé du caveau, 2,500 airs.	id.	10	»
Panthéon —	moderne.	Romances à grand succès.	id.		
— **Récréatif**	id.	Quadrilles, Valses, Polkas, etc.	id.		
Panthéon **Scholastique**	id.	Pour les pensions et les prix.	id.	1	»

AVIS. Toute reproduction entière ou partielle des morceaux de notre Bibliothèque en Chiffres, par UN MOYEN QUELCONQUE D'IMPRESSION (même en vue d'une simple exécution), est formellement INTERDITE et sera poursuivie. — Chaque demande adressée *franco* à M. A. VIALON, rue Grange-Batelière, 18, devra être accompagnée d'un mandat sur la poste. Les frais d'envoi sont à la charge du demandeur.

PARIS, A. VIALON, rue Grange-Batelière, 18, et chez **A. BRULLÉ**, Éditeur, grande galerie des Panoramas, n° 14.
Les 800 Duos et les Méthodes se trouvent seulement chez M. **Émile CHEVÉ**, rue Saint-André-des-Arts, 53 (ancien 60), à Paris.

—

Modes dessinées, gravées et coloriées par les meilleurs artistes. — Charmants modèles de peinture à l'aquarelle. — Tapisseries coloriées. — Grandes planches de dessins de broderies. — Crochets. — Filets. — Tricots. — Ouvrages de fantaisie. — Patrons grandeur naturelle de robes. — Confections. — Corsets. — Chapeaux. — Lingerie.

—

88, RUE RICHELIEU. **Changement de domicile.** RUE RICHELIEU, 88.

JOURNAL DES JEUNES PERSONNES

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION LITTÉRAIRE ET MORALE DE Mᵐᵉ ULLIAC-TRÉMADEURE.

PARAISSANT

le 1ᵉʳ de chaque mois à partir du 1ᵉʳ *novembre*.

ACTUELLEMENT RUE DE RICHELIEU, 88.

Ce recueil, éminemment religieux et moral, se distingue par une telle pureté de principes, par un tel respect des convenances, que la mère la plus scrupuleuse peut le mettre avec sécurité dans les mains de sa fille.

Envoyer un mandat sur la poste à l'ordre du directeur, rue de Richelieu, 88.

Les Messageries font les abonnements sans augmentation de prix. — On peut se procurer chacun des 4 volumes de la deuxième série au même prix.

—

PARIS ET LA BANLIEUE 10 fr. par an.
DÉPARTEMENTS..... 12 fr.
ÉTRANGER..... 14

RÉDACTION. — Éducation. — Religion — Morale en action. — Instruction. — Poésie. — Histoire. — Littérature. — Voyages. — Sciences et industries. — Économie domestique. — Travaux à l'aiguille. — Mélanges. — Causeries. — Musique inédite.

—

Paris. — Imprimerie de H. VRAYET DE SORCY et Cie, rue de Sèvres, 37.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 4. 26 Janvier 1851.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.
Londres. Delizy et Cie, 13, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, n.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an.	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse.	30
Étranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 4 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Les albums de la *Gazette musicale*, par **Sylvain Saint-Etienne.** — Du mécanisme instrumental, par **Maurice Bourges.** — Auditions musicales, par **Henri Blanchard.** — Revue critique, nouveau journal d'orgue, par **Fétis** père. — Londres, compositions de M. Gounod. — Nouvelles.

LES ALBUMS DE LA GAZETTE MUSICALE.

Il nous est bien permis d'appeler l'attention sur la valeur et le choix des primes dont la *Gazette musicale* gratifie chaque année ses abonnés.

L'année dernière, elle leur offrait un volume réunissant les 40 mélodies de Meyerbeer, c'est-à-dire toutes les pensées intimes de ce maître, ses plus beaux souvenirs, traduits dans cette langue harmonieuse des sons, bien plus éloquente que nulle autre parole humaine. Chacun connaît aujourd'hui la grâce, la fraîcheur, l'élégance de ces petits chefs-d'œuvre, qui sont aux autres grands ouvrages lyriques de l'illustre compositeur ce que la miniature est au tableau, la perle au collier, le rayon au soleil.

Cette année, la réunion des deux plus grands établissements de musique de Paris ayant groupé autour du directeur de ce journal les compositeurs les plus en vogue, les maîtres les plus illustres, celui-ci a pu réunir en un seul faisceau toutes les gerbes musicales dont ces grands semeurs d'idées lui apportaient la riche moisson. Ils sont venus tous avec leurs qualités diverses, apportant chacun le genre qui lui est propre, et le mélange de ces talents, de goût et de nature différents, a imprimé à l'œuvre collective une forme originale, une variété qui manque d'ordinaire à de pareils ouvrages.

Le spirituel auteur de *Giralda* ouvre la marche de l'Album de chant. Sa *Petite chantreuse*, charmant sujet, dont le ténor Audran a écrit les paroles, était de nature à inspirer M. Adam : aussi a-t-il réussi sans peine à faire de cette petite scène douce et sentimentale un des plus charmants morceaux que l'on puisse chanter dans les salons. Mlle Félix Miolan, qui s'est chargée de l'interpréter, n'aura pas de peine de s'y faire applaudir, comme cela lui arrive tous les soirs dans la pièce en vogue du même compositeur, où elle joue et chante à ravir.

La *Belle Madelon*, de Maurice Bourges, fait honneur au talent de ce compositeur, qui a su se créer pour lui-même un sujet charmant dont la musique rend très-bien le caractère. Si Mme Cabel était encore ici, elle qui faisait si bien valoir la *Cantatrice*, élégante production du même auteur, on la verrait à coup sûr s'emparer de la *Belle Madelon*, et la rendre bientôt populaire. En son absence, nous croyons qu'elle doit tenter plus d'une cantatrice et lui donner le moyen de se procurer un joli succès.

Que dire du *Ramier* de Félicien David, sinon que cet auteur, fidèle à son amour pour la musique imitative, a trouvé le secret de faire entendre dans l'accompagnement quelques groupes de notes sémillantes et légères, simulant un doux ramage d'oiseau, ce qui relève la mélodie de ce morceau et lui donne beaucoup de grâce et de charme.

M. Dassier a voulu prouver qu'il était digne de figurer à côté des célébrités musicales qui ont concouru à cet album. Sa romance dramatique, *Marcel le marin*, est d'un beau caractère. L'auteur a placé son principal effet dans l'accompagnement ; le rhythme de sa basse, surtout, donne à certaines parties de cette romance beaucoup d'éclat et de vigueur. Lefort, l'interprète habituel des *marines* à succès, fera bien de s'emparer de la nouvelle composition de M. Dassier. Le chanteur et l'auteur y trouveront également leur compte.

Dans *Régina*, M. Duprez a triomphé habilement d'une difficulté que présente toujours une légende à traiter en musique. Il a bien saisi la couleur du sujet, et s'est surtout attaché à ne pas charger l'accompagnement, afin de bien mettre en relief la partie mélodique. Il y a, sur les derniers vers du refrain, un unisson d'un très-bon effet, et calculé de manière à faire un charmant contraste avec le *piano* qui finit les dernières phrases.

M. Edouard Monnais a écrit pour M. Halévy un charmant fabliau, traité par celui-ci avec cette supériorité de talent qu'un pareil maître apporte même dans les plus simples bluettes musicales. Dire que ce petit morceau est digne de la plume de l'auteur de la *Juive*, c'est donner envie de le connaître à tous les admirateurs de ce maître, dont les œuvres sont aujourd'hui populaires.

L'auteur de *Robert* et du *Prophète* a aussi payé son tribut. Le morceau intitulé *Confidences* est une belle page de plus à ajouter au riche volume de ses *Mélodies*. Rien qu'à ce style élégant, à cette touche ferme et puissante, à cet accompagnement au rhythme original et coloré, on sent la main du maître qui se trahit dans les moindres détails. C'est plaisir de voir comment, par une transition enharmonique, M. Meyerbeer passe du ton de *mi* bémol à celui de *si* naturel majeur, et cela sans que la mélodie perde rien de sa grâce et de son élégance. C'est là une de ces nombreuses ressources de science que l'habile maître possède à un si haut degré, et qui lui offrent de si grands avantages quand il aborde la scène.

L'*Heure des Rêves*, de M. Panseron, ne peut que confirmer la réputation que cet artiste, essentiellement mélodiste, s'est acquise jadis dans la romance, et qui a continué, dans ses excellents ouvrages sur l'enseignement, de garder l'une des places les plus distinguées comme compositeur. Il y a quelque chose de vaporeux et d'éolien dans cet accompagnement en arpéges sur lequel ondule le chant gracieux de sa romance. C'est bien là un doux rêve de langueur et d'amour,

comme l indiquent les charmantes paroles de Roger de Beauvoir.

Vivier n'est pas seulement le premier corniste du monde, un artiste à l'esprit piquant, original ; c'est aussi un compositeur de mérite. Le jour où, par un caprice qui n'aurait peut-être rien chez lui de bien extraordinaire, il lui plairait de délaisser l'instrument qu'il manie avec une habileté si remarquable, il pourrait se créer une place distinguée parmi nos compositeurs. Son *Exilé*, qui termine l'album de chant, respire la grâce et le sentiment dont sont empreints les vers du poëte ; et M. Lamartine, malgré son antipathie bien prononcée pour la musique, ne résisterait pas sans doute aux accents mélodieux qui grandissent encore, quoi qu'il en pense, le mérite de sa gracieuse pensée poétique.

Si maintenant nous abordons l'album de piano, nous ne serons pas moins frappé des richesses mélodiques qui y sont semées à pleines mains. Les noms des plus brillants artistes se rencontrent également sous nos yeux, et notre plume devient tout-à fait insuffisante pour faire saillir toutes les qualités de cette œuvre d'élite.

La Mazurka qui commence cet album est ravissante de grâce et de fraîcheur. C'est une production de Blumenthal, le charmant auteur de la *Source*, du *Rêve*, et de tant d'autres compositions que la vogue a suivies. Il y a surtout un passage en *mi* naturel majeur, espèce de refrain qui revient de temps en temps avec un bonheur de rhythme et de style dont l'exécution seule peut faire apprécier tout l'excellent effet.

Le *Chant du berceau*, de Stéphen Heller, est une rêverie charmante. On se figure, quand on l'écoute, voir un essaim d'anges frais et roses voltiger autour du berceau d'un enfant, tandis que sa bonne mère l'endort en murmurant doucement à son oreille le doux refrain d'une chanson simple et naïve.

Mais si l'on tourne le feuillet, la scène change. Georges Mathias nous fait assister à une danse de péris. Ici le tableau est tout aussi vrai, dans un autre genre, que celui de Stéphen Heller. Il y a tant de légèreté, de doux balancements, de souples ondulations, dans toutes ces notes rapides et scintillantes, l'harmonie sonne si nette et si claire, qu'on croirait voir les péris, ces filles vaporeuses de l'air, laisser tomber des perles dans des bassins d'argent. Pour écrire un pareil morceau, il ne faut pas seulement avoir de la science, mais encore posséder un grand sentiment poétique et surtout un talent réel pour rendre la musique imitative. Ce qui grandit encore à nos yeux le mérite de ce morceau, c'est qu'il est en même temps une fantaisie et une étude pour donner aux doigts la force et l'élasticité nécessaires. La *Danse des Péris* fait partie d'une collection d'études du même auteur. On peut sans crainte leur prédire un grand succès, si les autres ressemblent à cet échantillon.

Tout le monde connaît le mérite des romances sans paroles de Mendelssohn et la faveur dont elles jouissent auprès des musiciens vraiment amateurs de la bonne musique de piano. Celle qui suit le morceau de Georges Mathias ne déparera pas à coup sûr cette riche collection qui a fait à son auteur une grande partie de sa gloire. Il est difficile d'entendre un pareil morceau sans rendre justice à cette habileté de facture au moyen de laquelle l'auteur sait encadrer dans une harmonie correcte et savante la partie mélodique, qu'elle relève encore et à laquelle elle donne plus de prix.

Nous serions heureux de pouvoir faire ressortir avec plus de détails le mérite de pareilles compositions; mais l'analyse n'est-elle pas impuissante à exprimer toutes les beautés qui y résident? Et d'ailleurs n'y a-t-il pas encore Prudent, Thalberg, Voss, Willmers, dont nous ne saurions passer sous silence les remarquables productions?

L'*Impromptu* de Prudent mérite de fixer tout d'abord notre attention. C'est une de ces pensées rêveuses qu'un musicien laisse tomber de sa plume dans un moment d'extase ou de douce mélancolie. C'est un andante dont l'expression est calme et bien sentie. Le ton de *la* bémol majeur se prête bien à la touche de ce morceau, et pourtant celui de *si* naturel majeur dans lequel passe l'auteur au moyen d'une transition enharmonique, a quelque chose de mystique et de rêveur qui nous plaît encore davantage. Ce morceau d'ailleurs n'est qu'une bluette du grand pianiste, jetée là nonchalamment comme pour se délasser d'autres morceaux de plus longue haleine, que l'auteur sait étendre et développer davantage pour ses grands effets de concert.

Le morceau de Thalberg fait contraste avec celui de Prudent. C'est de tout le recueil l'œuvre qui comporte le plus de développements. Elle se compose de plusieurs airs irlandais dont Thalberg a paraphrasé les thèmes originaux, au moyen de variations de toute espèce, qui forment le répertoire habituel de ce maître, dont les ressources et les moyens d'exécution sont immenses. Un pareil morceau ne pourrait s'analyser; mais les amateurs assez exercés pour se rendre maîtres des difficultés créées à plaisir par le brillant pianiste, pourront apprécier jusqu'à quel point ce virtuose habile a su tirer parti des moyens que lui fournit la connaissance profonde du clavier et des éléments dont il dispose. Ceux-là seront charmés de trouver dans ce recueil les *airs irlandais* de Thalberg.

M. Charles Voss est un des compositeurs de piano les plus élégants que nous connaissions. Il a soin en même temps de choisir toujours des sujets gracieux, de prendre pour titre souvent des noms de fleurs; en ce cas on peut dire, sans vouloir chercher à jouer sur les mots, que sa mélodie est toujours aussi fleurie que son sujet. L'*Amarante*, tel est le titre de la pièce qu'il a placée dans cet album. Il est impossible d'écrire quelque chose de plus frais et de plus élégant que ce morceau. On remarque surtout le charmant effet mélodique ressortant de la coupe du rhythme de la seconde phrase, qui, du reste revient de temps en temps, comme objet de prédilection de la part de l'auteur.

Le morceau de Willmers, intitulé *le Berceau*, clôture dignement un album qu'il aurait été bien difficile de rendre plus intéressant. Ici c'est la partie du rhythme qui joue le plus grand rôle. Il faut remarquer surtout l'effet que l'auteur a placé à la partie de la main gauche, toujours uniforme depuis le commencement jusqu'à la fin, à la manière des maîtres, qui, une fois leur plan préconçu, coordonnent tout à une même pensée et, malgré la difficulté à laquelle les astreint ce travail harmonique, obtiennent cependant de beaux effets de mélodie, et souvent un rhythme neuf et original.

Nous n'avons pu que bien faiblement apprécier le mérite des œuvres diverses qui enrichissent les deux albums de la *Gazette musicale*. Nos abonnés, la plupart excellents musiciens, verront que nous n'avons fait qu'effleurer la matière, et suppléront à une analyse nécessairement imparfaite. En restant au dessous de la vérité, nous leur avons laissé le plaisir d'une agréable surprise.

N'oublions pas d'ajouter que, comme préface artistique, ces albums renferment encore le portrait d'Ad. Adam et de Prudent, tous les deux d'une ressemblance frappante et d'une grande correction de dessin.

SYLVAIN SAINT-ÉTIENNE.

DU MÉCANISME INSTRUMENTAL.

Il n'est pas toujours du meilleur goût de médire de son temps, de s'ériger en censeur des travers du siècle. Dans les arts surtout ce moyen est passablement usé; il sent quelque peu son pédant et prête fort souvent le flanc au ridicule. *Quis risum teneat*, qui n'aurait en effet bonne envie de rire en parcourant aujourd'hui ces volumes de lamentations déclamatoires que tant de Jérémies, gémissant sur l'art de leur époque, ont laborieusement confiées au papier? Tous annoncent que l'art se perd, que l'art est en pleine décadence; tous prophétisent sa ruine prochaine. C'est là le danger, l'écueil de la critique. Mais est-ce à dire pour cela que par crainte d'y toucher, d'y sombrer même, elle se doive condamner à l'immobilité, au mutisme? Loin de là. Ses clameurs, ses doléances, ses exagérations même, étranges et

presque bouffonnes lorsqu'après bien des années s'est évanouie la cause qui les motivait, ont toujours ceci de bon que leur action est efficace, qu'elles redressent et dirigent l'opinion publique, et par là rappellent l'artiste à lui-même au plus fort de ses écarts. Pourquoi dès lors ferions-nous difficulté de nous récrier comme tant d'autres l'ont fait en leur temps, sur les aberrations du mécanisme instrumental qui caractérise le nôtre? Cette fois la plainte sera d'autant plus légitime que ces excès, sérieusement regrettables, ne vont à rien moins qu'à fourvoyer l'art de l'exécution, à le détourner de son but véritable.

A l'imitation de la voix humaine, le plus parfait des instruments parce qu'il est le plus susceptible d'expression, tout instrument façonné par la main de l'homme ne peut avoir d'autre mission, d'autre fin que de traduire, sous la forme musicale, une pensée, une émotion, un sentiment, avec assez de vérité et de force expressive pour que l'âme de l'auditeur en soit sympathiquement pénétrée. Tel est le principe que les abus du mécanisme instrumental moderne font généralement méconnaître. Au rebours du rôle éminemment intellectuel et spiritualiste que la nature et le bon sens lui assignent, l'instrument (envisagez surtout le piano, le violon!) est entré dans une voie toute matérielle, où le mécanisme, cette puissance décevante, a le pas sur l'idée, où le faux brillant est substitué à la vérité solide, où l'apparence prestigieuse remplace la sincère réalité. Un des grands malheurs de l'art contemporain, et cet aperçu pourrait s'étendre au delà de la musique, c'est de donner beaucoup trop à la forme extérieure et pas assez au fond, de délaisser le corps pour courir après l'ombre, en un mot de sacrifier la pensée positive, qui est l'essence même de l'art musical, au luxe artificiel des moyens purement sonores. Au milieu de ces énormes vibrations de la caisse instrumentale, sous cette avalanche d'arpéges, de gammes, de traits, combien de fois cherche-t-on l'idée sans rencontrer autre chose que le vide le plus absolu! Résultats misérables . tous ces efforts herculéens se réduisent à la gloriole de la difficulté matérielle surmontée, juste la valeur du succès du saltimbanque de place publique. Voilà le gros péché originel du virtuose, qui l'entraîne à négliger pour une fumée vaine et passagère les vrais intérêts de l'art, inséparables des siens s'il savait les bien entendre. Car de toutes ces productions courantes, écrites pour faire valoir uniquement l'adresse, la vigueur, l'agilité des doigts, et loin de toute inspiration, qu'est-il resté, que restera-t-il? des liasses de feuillets à à jamais ensevelis dans l'oubli.

Une des plus tristes conséquences de ce culte exclusif du mécanisme, c'est, en effet, le complet asservissement de la faculté productrice aux exigences de ce maître tyrannique. Conscience de style, probité du génie, horreur de la routine, originalité de l'imagination, il faut presque toujours que tout lui soit immolé. L'effet sonore, rien que l'effet : voilà la loi. Ainsi, l'accessoire supplante le principal. Ainsi, le langage du virtuose, si tumultueux à l'oreille, n'est pour l'intelligence qu'une éloquence creuse et sans substance. *Sunt verba et voces ;* Horace l'a écrit tout exprès.

C'est bien aujourd'hui que Fontenelle pourrait dire avec plus de vérité que jadis : « Sonate, ou plutôt, fantaisie, que me veux-tu? » Ce qu'elle veut? Eh! mon Dieu! elle veut surprendre, éblouir, confondre d'étonnement par la rapidité d'une exécution sans exemple, par des dispositions des doigts ou des mains à peine croyables, par des retentissements de sonorité mirifiques qui ébranlent et font mugir avec éclat les entrailles de l'instrument. Elle aime à vous saisir d'anxiété, de crainte, au spectacle de ces doigts qui franchissent du vol le plus audacieux de redoutables abîmes de difficultés; elle aime à vous donner le frisson, le vertige, en voyant, comme dit Bourdelot, *des vitesses à faire pâmer de frayeur,* et la réputation de dextérité de l'artiste suspendue en quelque sorte par un fil au-dessus d'un gouffre. Il ne faudrait, ce semble, qu'un hasard, une distraction, un fétu, un rien pour faire *dérailler* ces mains qui courent à toute vapeur. Mais soyez tranquille : le morceau de bravoure a été si souvent répété, il est si bien dans les doigts de l'exécutant qu'on peut gager à coup sûr qu'il arrivera au bout de sa fantaisie sans autre accident qu'une immense lassitude; et vous conviendrez qu'elle est assez excusable.

Mais, dites-vous, ce ne sont là que des automates, ce ne sont pas des musiciens. Pour musicien, nous ne voudrions point jurer qu'un virtuose le soit, toujours dans la grande acception du mot; mais nous affirmons qu'il est fort injuste de le classer au rang des automates. L'automate ne manifeste pas le moindre signe de fatigue. Regardez au contraire le virtuose quand il abandonne le clavier ou l'archet : comme le lutteur antique à la suite d'un vigoureux pugilat, il se retire chancelant, palpitant, haletant, inondé d'une noble sueur, de cette sueur glorieuse que le dernier empereur d'Autriche se plaisait si naïvement à voir perler sur le front d'un pianiste bien connu.... par l'énergie de ses poignets robustes. Ce bon prince eût pu dire, plus justement qu'un de ses prédécesseurs, à Mozart : « Voilà bien des » notes, mon cher virtuose! » Mais, comme Mozart, le virtuose n'aurait pas le droit de répondre : « Sire, pas une de trop. » — Par cette excellente raison que lorsque les notes enfilées les unes au bout des autres n'expriment rien, toutes sont certainement de trop.

Comment d'ailleurs se pourrait-il que, préoccupé au plus haut point des difficultés ardues qui se succèdent sans relâche et absorbent toute son attention, l'exécutant conservât assez de liberté d'esprit pour donner pleine carrière à l'expression vraie, pour vivifier, immatérialiser son jeu et faire descendre son âme au bout de ses doigts? En de rares organisations, types exceptionnels, cette heureuse alliance s'est parfois rencontrée. Elle n'en est pas moins improbable pour le commun des martyrs. Martyrs! oui, voilà bien le mot propre, quand on songe aux monstrueux efforts de patience, de volonté, de travail incessant qu'impose l'initiation complète aux mystères du mécanisme instrumental actuel.

Pour franchir l'incommensurable distance qui sépare le thème élémentaire *Ah! vous dirai-je maman,* de l'un des grands morceaux de Liszt, de Thalberg, de Prudent, de Paganini, de Bériot, de Ernst, que de millions d'exercices méthodiques répétés à satiété! que de myriades de gammes montées et descendues! que d'arpéges, de trilles reproduits mille et mille fois durant ce laborieux noviciat! Marche! marche! crie le démon du mécanisme. Encore! encore! il me faut dix heures de ta journée, et cela pendant dix ans de ta vie.

Dix ans, grand Dieu! mais c'est juste le temps qu'il fallut aux Grecs pour prendre Troie défendue par l'Olympe, aux Romains pour construire l'amphithéâtre de Nîmes, à Napoléon pour devenir héros sublime et empereur! — D'accord, répond le mécanisme; ce n'est aussi qu'au prix de pareils sacrifices qu'on peut me conquérir, qu'on peut édifier sa renommée et se couronner empereur de l'archet ou du clavier.

En vérité, c'est chose merveilleuse parfois que la patience humaine. Nous donnons comme un des plus curieux spécimens en ce genre, le procédé adopté par le pianiste John Field, pour amener l'étude d'un passage jusqu'à son entière perfection. Ne se croyant bien réellement maître d'une difficulté qu'après l'avoir exécutée d'une manière irréprochable cent fois de suite, ni plus ni moins, il plaçait à sa droite cent petits morceaux de carton qu'il faisait passer successivement à sa gauche, à chaque fois qu'il répétait le trait, objet de sa sollicitude. Mais l'eût-il déjà rendu supérieurement quatre-vingt-dix-neuf fois de suite, il suffisait que la centième laissât quelque chose à désirer pour que les cent cartons indicateurs revinssent à droite, et que le pianiste recommençât de plus belle à parcourir la série obligatoire des cent épreuves consécutives. Certes ce n'est pas sur cette surprenante opiniâtreté que peut porter le blâme de critique, surtout lorsqu'elle aboutit à procurer le fini qui distinguait le jeu de Field, et qu'elle s'unit à la partie spirituelle de l'art. Mais entre cette louable et indispensable constance qui cherche à obtenir le plus de moyens d'exécution possibles pour rendre avec plus de sûreté, de netteté, de précision, une pensée musicale bien réellement existante, et une ambition effrénée, familière à ces derniers temps, qui aspire à la difficulté pour le seul

mérite de la difficulté vaincue, il y a une distance incalculable, il y a tout un monde. C'est le cas de dire, en parodiant le proverbe : a faut du mécanisme, pas trop n'en faut. Mais l'emphase, le faste, l'enflure hyperbolique dominent dans l'esprit de notre siècle et rejaillissent sur toute chose. Sous l'influence de cet esprit d'exagération et d'outrecuidance, de même que le philosophe tourne au songe creux, l'orateur au char latan, le danseur à l'acrobate, l'exécutant, lui aussi, tourne souvent au jongleur, en ce sens qu'il se complaît avec amour dans les moyens matériels et qui font spectacle.

Ses prétentions semblent vouloir briser les limites même imposées par la nature. Ses mains lui paraissent trop peu développées, ses doigts trop courts. Il rêve l'impossible; il a la passion, la manie de l'espace et de l'étendue. De là ce prolongement extrême, au grave et à l'aigu, de l'échelle de chaque instrument. De là ce procédé, si usité aujourd'hui, de l'*extension* des doigts, qui consiste particulièrement sur le piano à saisir d'une seule main et à la fois plusieurs touches éloignées que les écoles antérieures n'eussent jamais songé à assembler. A l'exemple d'un des célèbres coryphées du mécanisme pianistique, pourvu par la malice du caricaturiste de dix doigts à chaque main, l'école moderne est parvenue à faire mentir le fameux dicton : Qui trop embrasse, mal étreint. Elle en embrasse beaucoup, et n'en étreint pas moins bien tout ce qu'elle embrasse. Aussi tire-t-elle hautement vanité de cet artifice de l'extension qui la caractérisera dans l'histoire instrumentale. Elle est fière, disons-nous, parce que les prouesses du mécanisme sont, avant tout, enfants de l'orgueil et de l'ostentation. Le goût des sonorités exorbitantes, qui travaille l'oreille du siècle, est bien aussi pour quelque chose dans ce développement sans mesure; car il est d'expérience scientifique que les sons d'un accord trop rapprochés les uns des autres retentissent avec moins d'éclat que lorsque, plus distancés, ils laissent aux cordes la liberté de vibration. Mais c'est surtout dans la fièvre de l'émulation, dans le besoin de briller, de renchérir sur des devanciers ou des rivaux, de faire ce que d'autres n'ont pas fait, que les excentricités du mécanisme ont pris leur source. Il est vrai que ces miracles de dextérité n'ont qu'un règne bien éphémère.

Du moment que l'idée musicale ne vivifie pas le procédé mécanique, il descend vite au rang des choses vulgaires. Ce qui fut prodige d'adresse à une époque, n'est plus que banalité à une autre. L'imitation accapare si rapidement une forme matérielle d'exécution, elle en use et en abuse avec tant d'acharnement que sa vogue n'est pas de longue durée, qu'elle passe en un rien de temps à l'état de routine et tombe dans le domaine public. Quelques années encore et ce n'est plus que de l'arriéré Voyez avec quel sourire dédaigneux et confiant un écolier de demi-force enlève lestement sur le clavier les difficultés que les doigts les plus hardis de l'époque consulaire et impériale n'abordaient en France qu'avec crainte ! Les tours de force d'un Dussek, d'un Clementi, d'un Steibelt, ne sont guère plus, en général, que des jeux d'enfants, et un virtuose de 10 à 12 ans badine sans effort avec le fameux concerto de l'*Orage*. Encore ne lui met-on entre les mains ces œuvres rétrospectives qu'en raison du mérite élevé des pensées et du style. C'est par là seulement que ces artistes éminents tiennent un rang dans l'histoire de l'art. Pour le reste, il n'en peut plus être question.

Voilà donc le sort réservé aux simple effets du mécanisme. Si l'inspiration et le charme de l'idée ne les soutiennent pas, l'indifférence et le dédain les attendent. Il y a plus, l'heure de cette fatale indifférence a déjà sonné pour les productions contemporaines consacrées uniquement à la glorification du mécanisme. Gorgé d'effets sonores, blasé sur les prodiges de vigueur, d'habileté, d'agilité, le public reste décidément froid et ennuyé. Un instinct secret lui a dit bien vite que l'art n'est pas là. Fausse monnaie qui voudrait avoir la valeur de l'or et n'a que l'éclat du clinquant, le mécanisme joue à ses yeux un rôle mensonger; bref, le public ne se soucie plus d'être *mécanisé*.

Comme Grétry, qui aurait donné de bon cœur un louis pour entendre une chanterelle dans tout l'opéra d'*Uthal*, il donnerait, ce bon public, non plus un louis, mais une république de cinq francs pour se rafraîchir l'oreille et l'âme à la suite de ces pluies torrentielles de notes inutiles et de traits insignifiants, avec une véritable mélodie pure, inspirée, expressive. Et voilà comment, après un énorme solo instrumental des plus chamarrés de passages inouïs, qui l'a laissé immobile et distrait, un tout petit morceau du XVIe siècle par exemple, bien naïf de chant, bien simple d'harmonie, mais d'une portée pénétrante, le fait éclater en longs applaudissements.

Ceci est un avertissement sérieux, dont les partisans outrés du mécanisme devraient faire leur profit; il leur dit sans détour qu'il est plus que temps d'enrayer sur cette pente glissante, où il n'y a guère désormais que la chance de se rompre, sinon le cou, au moins les doigts. Une réaction en sens inverse est nécessaire, imminente. La main de l'exécutant a presque atteint les barrières de l'impossible. Veut-elle, dans son fol orgueil, s'y aller briser? Ce serait un triste dénouement à cette période de l'art instrumental qu'il faudrait appeler les saturnales du mécanisme.

Maurice BOURGES.

AUDITIONS MUSICALES.

Les concerts à grand orchestre et la musique de chambre se partagent les suffrages du monde musical. Le premier concert, donné dimanche passé par la *Société Sainte-Cécile*, a été des plus intéressants, et il avait attiré un public nombreux. M. Séghers, qui dirigeait ce concert, est un artiste convaincu; il a mis toute son intelligence, toutes ses facultés musicales au service de cette société, fort bien administrée, d'ailleurs, par un comité qui a sérieusement en vue les intérêts de l'art. M. Wekerlin, chargé de la partie chorale, s'acquitte aussi consciencieusement de cette mission.

La cinquante-troisième symphonie, en *mi* bémol, de Haydn, a été dite avec cet ensemble délicat qui fait ressortir les plus fines nuances de ce fin compositeur. L'*Adoramus te, Christe*, chœur à quatre voix sans accompagnement, de Palestrina, a bercé l'auditoire de cette musique empreinte du sentiment naïvement religieux qui caractérise ce Raphaël de la musique sacrée.

Mlle Félix Miolan a eu une heureuse inspiration de nous chanter : *Ah! que je fus bien inspirée!* de la *Didon* de Piccinni; elle a dit ce bel air, si noblement passionné, sans trop de cette vibration affectée qui entache la méthode moderne, et d'un bon style de chant rétrospectif.

L'ouverture de *Naïm*, par M. Réber, est une belle préface biblique, richement instrumentée, et qui a été dite avec un admirable ensemble par l'orchestre, dirigé, *con amore*, par M. Séghers, qui croit voir et entendre en M. Réber, et qui n'a peut-être pas tort, un écho de Haydn et de Mozart. Il est certain que, s'il n'est pas chaleureux et passionné comme Beethoven et Weber, il a dans son style quelque chose de l'élégante pureté des deux grands maîtres que nous avons cités d'abord, avec le mouvement de plus de l'instrumentation moderne.

Le chœur des marins exprimant *le calme d'un heureux voyage*, par Beethoven, paroles traduites de Goethe, et avec accompagnement d'orchestre, est un morceau riche de mélodie et d'harmonie digne de son auteur.

Les regrets d'un père séparé de sa fille (*mentre ti lascio*), air d'*Idoménée*, de Mozart, chanté par M. Battaille avec une profonde sensibilité, a paru cependant un peu trop développé pour ceux qui sont habitués à la mesure, à la concision de l'auteur de *Don Giovanni*.

L'ouverture de Beethoven, exécutée pour la première fois à Paris, et qui porte la classification d'œuvre 115me, a cependant tout le caractère de la première manière du compositeur qui, dans ses derniers ouvrages, s'est montré si excentrique. Ce n'est pas qu'on songe à se plaindre de cette rétrospectivité de style : elle repose l'oreille des caprices d'un grand génie ayant épuisé le possible, le rationnel, le gra-

cieux, la véritable originalité, et qui se mit à la recherche de l'inconnu dans le vain espoir de trouver la pierre philosophale de l'art.

— Les frères Dancla ont donné une seconde séance de musique de chambre dans les salons de M. Hesselbein. Un joli quatuor de Fesca, que la suavité de ses mélodies et de son harmonie a fait baptiser du titre de *Clair de lune*, a servi d'ouverture à cette matinée musicale. Un quatuor de Haydn est venu ensuite enchanter l'auditoire de véritables amateurs qui assistait à cette séance de bonne musique bien exécutée; puis un trio de M. Charles Dancla pour piano, violon et violoncelle, a été dit valeureusement par Mlle Jousselin, MM. Léopold et Arnaud Dancla. On a remarqué la bonne facture de cette œuvre, et l'on a surtout applaudi la sérénade avec sourdines qui se distingue dans ce trio par sa couleur vaporeuse et poétique.

Cette intéressante matinée s'est terminée par le cinquième quatuor de Mayseder pour deux violons, alto et violoncelle, exécuté par MM. Dancla et Adolphe Blanc. Le compositeur n'a pas écrit ici, comme il l'a fait presque toujours, un quatuor-sonate destiné à faire briller exclusivement le premier violon. C'était une œuvre de bonne musique, d'un style serré, dialogué; une conversation de quatre interlocuteurs qui se font des concessions dans l'intérêt de l'art, et surtout dans celui des auditeurs. Ils ont été charmés du compositeur et de ses interprètes, et les entendraient de nouveau avec plaisir.

—Une représentation extraordinaire au bénéfice d'un artiste plus ou moins administrateur d'un théâtre quelconque, a été donnée un de ces jours passés aux Variétés. Un intermède musical est intervenu là au milieu d'une foule de vaudevilles, de chansonnettes et de la jolie comédie du Théâtre-Français intitulée *la Famille Poisson*. Mlle Nau a dit un air italien de Bériot avec cette pureté de méthode et d'intonation qui l'a fait tout d'abord reconnaître et proclamer l'héritière du beau talent de Mme Damoreau. M. Audran et Mlle Grimm ont chanté le duo de la *Dame blanche* et quelques mélodies qui n'ont pas peu contribué à faire le charme de cette soirée, ou si l'on veut de cette solennité dramatique. Ce qui distingue et honore nos artistes français, c'est d'être toujours prêts à participer aux actes philanthropiques qui ont pour but de venir au secours des indigents, de leurs camarades, ou même d'un directeur frappé par l'adversité.

HENRI BLANCHARD.

REVUE CRITIQUE.

NOUVEAU JOURNAL D'ORGUE, *à l'usage des organistes du culte catholique, publié par M. Lemmens, professeur d'orgue au Conservatoire royal de musique de Bruxelles.*

L'art de jouer de l'orgue et le style convenable à ce bel instrument ont été cultivés autrefois avec succès en Italie, où, plus tard, cet art s'est perdu. L'Allemagne a produit de grands organistes depuis le XVIe siècle jusqu'à l'époque actuelle, et l'on peut affirmer que là seulement l'art a été poussé jusqu'à ses dernières limites. Depuis Froberger, Jean-Gaspard de Kerl, Buxtehude, les Pachelbel, les Muffat, et tant d'autres grands artistes du XVIIe et du XVIIIe siècle, l'école d'orgue allemande, au milieu de laquelle Jean-Sébastien Bach se posa comme un géant, a toujours prospéré. Les élèves de ce grand homme, entre lesquels se distinguent Krebs, Kittel et Kirnberger, ont conservé et répandu ses œuvres et sa tradition d'exécution. Plus tard, Rembt, Fischer, Vierling et Rink se sont montrés les dignes successeurs de ces hommes de talent; enfin, à l'époque actuelle, MM. Schneider, de Dresde; Hesse, de Breslau; et Haupt, de Berlin, nous prouvent que le feu sacré ne s'est pas éteint, et qu'il peut encore jeter une vive lumière.

La France, nonobstant le rang honorable qu'elle occupe dans la culture de l'art musical, ne peut soutenir la comparaison avec l'Allemagne pour le style de l'orgue. Depuis François Couperin jusqu'à l'époque actuelle, il n'a rien paru en France qui ait une véritable valeur. Antérieurement, il y avait eu Titelouze, Raison, Boivin, hommes de talent qui étaient dans la bonne voie, et avaient étudié Froberger et Frescobaldi; mais bientôt après la tradition se perdit, et l'école des organistes français dégénéra par le goût presque général d'un style orné mis en vogue par Lulli et ses successeurs. L'usage du clavier de pédale, qui avait été connu de Titelouze, et surtout de Boivin, se perdit presque entièrement. Dès le règne de Louis XV, on en était venu à ne plus se servir de ce clavier que pour des tenues.

Plusieurs causes ont contribué à la dégénération de l'art de jouer de l'orgue en France. La plus funeste a été l'usage introduit, dès la fin du règne de Louis XIV, de jouer toujours d'improvisation. La vanité des organistes établit si bien cet usage, qu'on avait fini par se persuader qu'un artiste de mérite ne devait jamais exécuter de musique écrite, et que les conditions de tous les concours pour les orgues vacantes étaient toujours l'improvisation sur un thème donné. Il est facile de comprendre quels en étaient les résultats, soit sous le rapport de la composition, soit sous celui de l'exécution; car avec un instrument aussi difficile et compliqué que l'orgue, l'artiste était obligé de se renfermer dans un certain cercle de lieux communs dont ses mains avaient l'habitude. Il était bien rare que l'agrément du mélange des jeux et des claviers ne composât pas à peu près tout le mérite de la pièce improvisée. De là vient que les hommes d'un talent plus solide n'ont rien laissé qui soit parvenu jusqu'à nous. On ne connaît rien de Rameau, qui pourtant paraît avoir été organiste distingué. Les pièces d'orgue de Marchand qui ont été publiées sont misérables; Calvière n'a laissé que de petites choses; il en est de même de Clérembaut. Daquin, Dandrieu, écrivent comme des écoliers et n'ont que des formes vulgaires; on en peut dire autant de Balbastre et de Charpentier; enfin, dans l'espace d'un siècle, la France n'a rien à opposer, non seulement aux merveilles de Bach et de Haendel, mais même aux œuvres moins importantes de leurs élèves et imitateurs.

L'exécution n'était pas dans une situation beaucoup plus brillante Le jeu lié, qui est dans la nature même de l'instrument, et le doigter de substitution sans lequel ce jeu est impraticable, étaient ignorés de la plupart des organistes. Quant au *doigter de la pédale*, il n'en était pas question, et l'on n'aurait pas trouvé dans toute la France un seul artiste capable, je ne dis pas de jouer les fantaisies et préludes de Bach, mais même de les étudier, car aucun ne connaissait les premiers éléments indispensables pour l'exécution de ces admirables pièces.

Tout était donc à faire pour la régénération de l'art de l'organiste français, quand une meilleure direction commença à être donnée aux études vers les premières années de ce siècle, grâce à l'influence du Conservatoire de Paris sur l'art d'écrire Séjan, artiste distingué par l'organisation, semblait avoir eu par intuition la conscience de ce qu'il fallait faire pour relever l'école française de l'orgue; il comprit le mérite de la nouvelle direction donnée aux études dans le Conservatoire, et il chercha à en faire l'application à son instrument. Toutefois, le temps n'était pas venu où la réforme pouvait se faire avec succès. Il fallait d'abord que les modèles de l'Allemagne fussent introduits en France pour qu'on eût quelques notions de ce qu'il y avait à faire. Grâce aux lumières et au zèle de quelque hommes d'élite, ces beaux ouvrages ont été introduits dans la jeune école, et une révolution s'est opérée dans les idées. La facture des orgues, très-arriérée aussi, s'est également modifiée, perfectionnée, et a en peu de temps acquis des qualités indispensables aux progrès des organistes.

Le temps est donc venu où la France et la Belgique pourront se relever de l'état d'infériorité où elles sont restées trop longtemps à l'égard de l'Allemagne dans la composition de la musique d'orgue et dans le talent des organistes. Cependant les moyens d'instruction manquent généralement. L'école d'orgue du Conservatoire de Paris est restée longtemps sans donner les résultats qu'on était en droit d'en attendre, bien que quelques artistes d'un vrai mérite en soient sortis.

On y a perdu trop de temps à l'étude d'un mauvais système de l'accompagnement du plain-chant ; système qui devra être préalablement abandonné quand on voudra faire à la fois une réforme utile du chant et de l'art de l'organiste. Qu'il me soit permis de dire que je crois que le Conservatoire de Bruxelles est entré dans une meilleure voie par son école d'orgue. Le professeur qui en a la direction est, comme on sait, M. Lemmens. Pianiste habile avant de se livrer à l'étude de l'orgue, ce jeune artiste avait fait d'ailleurs une étude longue et profonde de toutes les difficultés de l'art d'écrire, et avait tour à tour remporté toutes les palmes dans les concours. Après avoir obtenu le premier prix au concours d'orgue, il comprit ce qui lui restait à faire pour donner à son talent tout le développement nécessaire, et partit pour l'Allemagne, où il poursuivit le cours de ses études sous la direction de M. Hesse. Après un long séjour près de ce maître, il revint, m'apportant une lettre du célèbre organiste de Breslau dans laquelle celui-ci me disait : *Je n'ai plus rien à apprendre à M. Lemmens.* Et pourtant le jeune artiste, livré à lui-même, a bien grandi depuis lors.

Devenu professeur d'orgue dans le Conservatoire où son éducation s'est faite, M. Lemmens s'est pris d'une véritable passion pour son art et pour ses fonctions : il y donne toute sa vie. Le dernier concours de ses élèves a produit de très-beaux résultats. De plus remarquables encore se recueilleront dans l'avenir, et l'école de M. Lemmens ne peut manquer de se faire une belle et juste renommée. Nul, mieux que lui, n'exécute la grande musique de Bach et n'a pour elle une admiration plus sincère : cependant il s'est dit que cette musique si belle n'est pas applicable au culte catholique, et qu'il est indispensable de préparer aux organistes de ce culte les moyens d'y appliquer des beautés d'un ordre dont ces grands modèles seraient l'origine transformée. Dans cette vue, M. Lemmens a commencé la publication du journal d'orgue, dont la première année vient de se compléter. Son but, au début de ce journal, a été de prendre l'organiste dès le commencement de ses études, et de le conduire par degrés à toutes les connaissances dont l'ensemble doit former un organiste parfait. Rien de plus heureux que ce plan. La première livraison de la première année contient les principes du doigter particulier de l'orgue appelé, *doigter de substitution*, sans lequel l'harmonie en jeu lié ne peut s'exécuter. Ces principes, établis avec beaucoup de clarté, sont suivis d'exercices journaliers sur toutes les combinaisons, à l'usage des organistes commençants, de préludes dont l'harmonie est élégante et distinguée, et d'une superbe fugue sur le chant du *Lauda Sion*. Des préludes et des pièces de sortie de divers caractères remplissent la deuxième livraison. La troisième est remplie par six belles prières d'un style élevé, aussi remarquable par l'inspiration des mélodies que par le choix de l'harmonie. Les quatrième et cinquième livraisons renferment la messe des doubles et solennels majeurs avec l'accompagnement de tout le chant des *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei,* des préfaces des simples, double et semi-double, du *Pater* pour les mêmes jours et de l'*Ite missa est,* avec des versets pour tous ces chants. L'accompagnement est établi sur la tonalité rigoureuse du plain-chant. Dans la sixième livraison, se trouvent les chants *Tantum ergo, O Sacrum, Alma Redemptoris, Ave Regina, Regina Cœli, Salve Regina,* accompagnés et précédés de préludes. La livraison est terminée par un *O quam suavis est* à trois voix, avec accompagnement d'orgue d'un beau caractère.

Dans la septième livraison, M. Lemmens a traité de la tonalite du plain-chant et de son accompagnement régulier d'une manière neuve et profonde. Son système y est mis en pratique par des exemples bien choisis. La livraison est terminée par des pièces de sortie de divers degrés de force. Enfin, la huitième et dernière livraison de la première année renferme une théorie complète du jeu de la pédale poussée jusqu'aux plus grandes difficultés, et avec des développements qu'on ne trouve ni dans l'ouvrage de Knecht, ni dans ceux de Rink et de Hering. Cette théorie est suivie de toutes les gammes majeures et mineures, de l'échelle chromatique, et d'exercices parmi lesquels il s'en trouve même à quatre parties exécutées sur la pédale seule. Enfin, la livraison est terminée par des pièces faciles à trois claviers.

Le projet de M. Lemmens est d'arriver par degrés à l'application des plus belles combinaisons du style allemand au service du culte catholique, et de développer en même temps un système de style nouveau dans lequel la mélodie noble et grave tiendra une place plus importante. Déjà sa première livraison de la seconde année offre les premiers pas dans l'exécution de ce plan ; car on y trouve le chant des hymnes *Jesu corona virginum* et *Creator alme siderum*, traités à la manière des préludes de Bach pour les cantiques, et d'un travail digne des plus grands éloges. Ces pièces sont suivies d'une belle fugue à trois claviers, et d'un charmant *Ave Maria* à trois voix avec accompagnement d'orgue obligé.

L'entreprise de M. Lemmens est digne de la sympathie et des encouragements non-seulement des artistes, mais de tous ceux qui s'intéressent à l'amélioration de la musique d'église. Partout elle doit trouver son application, car le retour de plusieurs diocèses de France au chant romain aura pour effet inévitable de faire disparaître le mauvais système du plain-chant placé à la main gauche de l'organiste. Il n'existe rien en France, ni ailleurs, qui puisse tenir lieu du nouveau journal d'orgue de M. Lemmens.

FÉTIS père.

L'auteur de la partition de *Sapho,* que nous devons entendre bientôt à l'Opéra, M. Gounod, vient de faire exécuter à Londres plusieurs morceaux de sa composition.

Voici ce qu'on lit à ce sujet dans le journal l'*Athenæum,* du 18 de ce mois :

« Mercredi soir, au concert de *Saint-Martins-Hall*, on a exécuté quatre compositions de M. Ch. Gounod. Nos souvenirs de critique ne nous rappellent aucun début fait dans de semblables circonstances : une musique entièrement nouvelle, d'un compositeur entièrement inconnu, devant un auditoire presque entièrement composé d'artistes musiciens, nationaux ou étrangers, parmi lesquels à peine quelques-uns pouvaient avoir quelque bienveillance. Le succès, cependant, a été complet, décisif ; et, comme le disait près de nous un vétéran de l'art musical, plus habitué à donner son attention que ses éloges : Il marque le commencement d'une nouvelle carrière en musique. — Des quatre compositions soumises au jugement du public, nous ne parlerons que des trois avec accompagnement d'orchestre ; car, pour le motet à deux chœurs sans accompagnement, l'exécution en a été si défectueuse par l'abaissement successif du ton, qu'on n'a pu s'en former une opinion juste, si ce n'est celle d'un pur et grand style dans le maniement des voix.

» Le *Libera me* (chœur final d'un *Requiem*) est sévère, digne et solennel. Il offre, entre autres sur le verset *Requiem æternam*, une combinaison de voix qui est à la fois neuve, grandiose et saisissante.

» Le *Sanctus,* fragment d'une messe, composition plus longue et plus importante, est le morceau qui a définitivement assuré le succès de M. Gounod. Dans son ordonnance et ses détails brille la même originale beauté. Il commence par un solo de ténor dont la mélodie est répétée par l'orchestre, le chœur accompagnant ; puis la seconde partie du solo est suivie d'un crescendo admirablement conduit, qui ramène le thème primitif, exécuté cette fois par la masse de l'orchestre et des chœurs, dans un tutti pompeux et éclatant, pour lequel la nef de Saint-Pierre de Rome ne serait pas trop grande. Au *Sanctus* succède un mouvement de fugue bref, clair et nourri sur l'*Hosannah*. Le *Benedictus,* pour soprano solo accompagné de l'orgue et répété par le chœur, est écrit dans le vieux style du chant grégorien. — Pour revenir aux idées musicales de ce morceau, nous n'avons pas souvenir d'une mélodie plus simple, plus suave et plus élevée que celle du *Sanctus*. A la plénitude de beauté mélodique, s'unissent une ferveur

et une dignité religieuse qui rendent ce chant tout-à-fait inapplicable à un sujet profane. Cette musique ne nous rappelle aucun autre compositeur ancien ou moderne, soit par la forme, soit par le chant, soit par l'harmonie : elle n'est pas nouvelle, si nouveau veut dire bizarre ou baroque; elle n'est pas vieille, si vieux veut dire sec et raide, s'il suffit d'étaler un aride échafaudage de science derrière lequel ne s'élève pas une belle construction; c'est l'œuvre d'un artiste accompli, c'est la poésie d'un nouveau poëte. Ce morceau a été redemandé unanimement.

» La dernière composition, *Pierre l'Ermite*, pour voix de basse, avec marche et chœur, est une scène dramatique, non moins remarquable dans son genre, par la noblesse de la mélodie et la grandeur de l'effet. L'orchestre y est manié avec une singulière aisance, une variété pittoresque, et une *maestria* à laquelle on peut quelquefois reprocher le défaut habituel à un jeune compositeur, une surcharge d'instruments dont le résultat est d'amoindrir l'effet.

» Que l'impression produite sur l'auditoire ait été grande et réelle, cela ne fait nul doute; mais c'est de la musique elle-même, non de l'accueil qu'elle a reçu, que nous présageons pour M. Gounod une carrière peu commune; car, s'il n'y a pas dans ses œuvres un génie à la fois vrai et neuf, il nous faut retourner à l'école, et rapprendre l'alphabet de l'art et de la critique. »

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, les *Huguenots* par Roger, Mmes Viardot et Loborde. — Demain lundi, *Paquerette*.

*** Mercredi, la *Juive* sera donnée pour les débuts de Mlle Poinsot; c'est Mairalt qui remplira le rôle d'Eléazar.

*** Après trois représentations consécutives du ballet nouveau, l'*Enfant prodigue* a repris son rang et a été donné deux fois, mercredi et vendredi. Ces deux soirées ont été fort belles sous le double rapport de l'exécution et de la recette. L'*Enfant prodigue* sera donné vendredi prochain.

*** Le *Démon de la nuit*, opéra en deux actes, dont la musique est de M. Rosenhain, se répète activement et doit être bientôt représenté.

*** La vogue immense dont jouit la *Dame de Pique* ne se ralentit pas, et les recettes se soutiennent à un taux fabuleux. Si l'ouvrage n'a pas subi forcément un temps d'arrêt, par suite d'une indisposition subite de Boulo, c'est grâce au zèle de Jourdan, qui s'est chargé, presque à l'improviste, du rôle de Constantin Nélidoff, et l'a chanté trois fois de suite avec beaucoup de charme et de talent. Vendredi seulement Boulo a pu reprendre sa place.

*** Les *Porcherons* ont été repris mardi dernier. Mlle Lefebvre remplaçait Mlle Darcier dans le rôle de Mme de Bryane, et elle l'a fait en artiste accoutumée à de pareils tours de force, beaucoup plus difficiles que des créations! Mlle Lefebvre s'est montrée comédienne intelligente et fine, de l'école de sa devancière, et cantatrice tout à fait distinguée. Son succès n'a pas été douteux non plus que celui de tout l'ouvrage, que les talents réunis de Mocker, Herman-Léon, Bussine, Sainte-Foy, de Mmes Félix et Decroix rendent avec un ensemble excellent de verve dramatique et musicale.

*** Mlle Caroline Duprez s'est essayée dans un nouveau rôle, celui d'Adina de l'*Elisir d'amore*, en compagnie de Lablache, Calzolari et Ferranti. Le costume villageois ne sied pas moins à sa jeune et jolie figure, que l'habillement noble et seigneurial; la gaieté ne va pas moins à ses beaux yeux que la tristesse. Seulement il y a moins de poésie dans la malicieuse coquetterie d'Adina que dans la mélancolie désespérée de Lucia. Lablache n'avait jamais été plus gai, plus jeune, ni surtout plus léger dans le rôle de Dulcamara. Il a fait rire aux éclats par sa danse et charmé par son chant. Calzolari rend avec expression le personnage de Nemorino; Ferranti chante et joue avec une égale franchise le rôle du sergent Belcore.

*** La reprise de *Don Giovanni* est annoncée au Théâtre-Italien. C'est Duprez qui chantera le rôle principal. Les rôles de femmes seront remplis par Mmes Sontag, Fiorentini et Giuliani. Lablache reprendra celui de Leporello.

*** Gardoni fera sa rentrée au Théâtre-Italien dans la *Tempesta* de Scribe et d'Halévy. Il chantera le rôle créé à Londres par le ténor français, Beaucarde.

*** Aux neuf compositeurs dont nous avions donné les noms dimanche dernier, comme ayant fait représenter pour la première fois des ouvrages dans le cours de l'année dernière, il faut ajouter M. Ernest Reyer, auteur du *Sélam*, et non Roger, comme l'ont imprimé tous les journaux.

*** La nouvelle salle de concert, érigée par l'Association des artistes musiciens dans les galeries du Boulevard Bonne-Nouvelle, sera inaugurée de la manière la plus brillante et la plus digne de sa destination. Prudent y donnera, le 14 février, un de ces beaux concerts qui fixent l'attention de tout le monde musical. Nous publierons incessamment le programme de cette belle et intéressante soirée.

*** L'Union musicale, dirigée par Félicien David, donnera aujourd'hui dimanche, 26 janvier, un concert dans lequel on entendra l'ouverture de *Coriolan*, de Beethoven, et l'admirable chœur final du *Messie*, de Haendel. Cette solennité musicale sera complétée par l'exécution d'une symphonie en *ut* mineur de Félicien David, et du *Chant de la nuit*, chœur avec accompagnement d'orchestre du même auteur. Ces deux derniers ouvrages sont entièrement inédits, et donneront au second concert de l'Union musicale tout l'attrait d'une première représentation.

*** Le nom de Stephen Heller renferme toujours une recommandation et un éloge pour chaque œuvre nouvelle qu'il publie. Nos lecteurs auront remarqué l'annonce des dernières compositions sorties de sa plume si distinguée par l'inspiration et par le style. Nous nous bornons à rappeler ici que ces compositions portent les titres de *Chant du matin*, *Chant du troubadour*, *Chant du Dimanche*, *Chant du chasseur*, *l'Adieu du soldat*, *Chant du berceau*.

*** Vivier est en ce moment à Dublin et s'y fera entendre dans des concerts.

*** Alexandre Batta, pendant son séjour à la Haye, a composé un morceau sur les motifs d'un opéra de M. Van der Does. On assure que cet opéra renferme de grandes beautés musicales; l'instrumentation y est traitée de main de maître, les mélodies y abondent et sont pleines de distinction. Ceux qui ont entendu l'opéra du compositeur hollandais le considèrent comme susceptible d'obtenir un brillant succès sur l'une de nos scènes parisiennes.

*** Le début d'une jeune cantatrice, qui possède une voix très-belle et de qualité vraiment rare, Mlle Lucciola, aura lieu dans le concert que Balfe va donner, le 27 de ce mois, à Exeter-hall.

*** Mlle Wilhelmine Clauss est arrivée à Paris. La jeune et extraordinaire pianiste ne tardera pas à y confirmer la renommée qu'elle s'est acquise en Allemagne, où l'on ne parle d'elle qu'avec admiration.

*** On annonce en même temps l'arrivée de deux artistes très-distingués, M. Charles Reinecke, d'Altona, pianiste de premier ordre et M. Otto, de Kœnigsloer, de Hambourg, violoniste aussi très remarquable.

*** Le célèbre violoniste belge, Amédée Dubois, nous revient après deux années d'absence, pendant lesquelles il a obtenu en Belgique et en Hollande les succès les plus éclatants, et augmenté encore son talent tant de fois applaudi. Le roi de Hollande l'a décoré de l'Ordre du Chêne en témoignage du plaisir qu'il avait eu à l'entendre dans un concert. Amédée Dubois va bientôt reprendre sa place dans les salons de Paris.

*** M. Amédée Pélegrin, violoniste dont le talent a déjà été apprécié par le public connaisseur, doit donner, le 13 février prochain, un concert dans lequel il sera secondé par les premiers artistes de Paris.

*** Bordas vient de débuter avec grand succès au théâtre de Vérone, où il est engagé pour la saison du carnaval, dans le *Poliuto* de Donizetti.

*** C'est dimanche prochain, 2 février, qu'aura lieu la première séance de musique de chambre de MM. Alard et Franchomme, dans la salle Sax. Comme les années précédentes, ils seront secondés par MM. Casimir Ney, Armingaud et Paul Gunsberg. Le programme se composera ainsi: 1° quatuor de Mozart pour instruments à cordes; 2° trio de Mendelssohn; 3° variations sur l'hymne autrichien d'Haydn; 4° quintette de Beethoven. On peut se procurer des abonnements et des billets à l'avance, chez M. Alard, rue des Petites-Ecuries, n° 22.

*** La Société Sainte-Cécile donnera, dimanche 2 février, à deux heures, dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, son deuxième concert d'abonnement, dont voici le programme : 1° huitième symphonie (en *ut* majeur) de Mozart; 2° *Plainte d'amour*, romance inédite, à quatre voix, de J.-J. Rousseau; 3° air chanté par Mme Ugalde; 4° fragments du grand octuor de Beethoven, pour instruments à vent; 5° air du *Toréador*, chanté par Mme Ugalde, avec variations de flûte, exécutées par M. Brunot, musique de M. A. Adam; 6° fantaisie pour piano, orchestre et chœur, de Beethoven; la partie de piano sera exécutée par M. Camille Saint-Saëns. L'orchestre sera dirigé par M. Seghers, et les chœurs par M. Wekerlin.

*** M. Joseph Bacher, dont nous avons déjà signalé l'arrivée dans notre ville pour traiter, au nom du gouvernement de l'Autriche, la question du droit de propriété littéraire et artistique, ne se borne pas à cette haute et belle mission. Il est en même temps chargé de payer un tribut d'hommages à la grande tragédienne, Mlle Rachel, au nom des nombreux admirateurs de son talent en Allemagne. A ce sujet il a dû faire faire à Paris un livre d'une richesse artistique telle que nous doutons qu'il y en ait eu d'aussi beau jusqu'à présent. D'abord, ce livre contiendra des morceaux de littérature, de musique et des dessins des meilleurs auteurs musiciens et peintres de toute l'Allemagne, le tout entièrement inédit. La reliure du volume qui contiendra cette rare et précieuse collection sera en velours, avec des incrustations en ivoire et argent. Nous avons vu l'esquisse de la reliure de ce livre chez M. Bacher, qui en a encore le plan, et nous pouvons assurer qu'il est impossible de rien trouver d'aussi riche et en même temps de si ingénieux. Les divers sujets groupés dans un même cadre forment un tableau dont l'ensemble est de toute beauté. C'est là, pour Mlle Rachel, un cadeau d'une valeur véritablement inappréciable, et qui doit lui inspirer une vive reconnaissance pour le peuple qui sait si bien honorer son talent.

*** Le séjour de Jenny Lind à Charlestown n'a pas été proportionnellement aussi profitable que ses excursions à Baltimore et à Richemond. Les prix n'ont pas atteint un niveau aussi élevé, et l'empressement de la foule a été moindre. Toutefois, on n'a pas encore à se plaindre du résultat. Les recettes

des trois soirées ont dû atteindre en bloc 12,900 dollars (60,000 fr.). C'e t fort honnête, on le voit ; ce serait magnifique si l'on n'eût pas fait de temps à autre près du double en une seule soirée. Mlle Lind a chanté pour les pauvres, et 3,440 dollars (17,200 fr.), produit net de son dernier concert, ont été distribués entre les associations charitables de la ville. Nous voyons avec plaisir, disons mieux, avec reconnaissance, figurer parmi les donations une somme de 100 dollars (500 fr.), qui a été versée entre les mains du trésorier de la Société de bienfaisance française.

*** Voici le programme du concert que la Grande Société philharmonique, dirigée par M. Berlioz, donnera le mardi 28 janvier : 1° Les quatre 1res parties de *Roméo et Juliette*, de Berlioz, symphonie avec chœurs, solos de chant et prologue en récitatif choral, paroles de M. Emile Deschamps : 1. Introduction instrumentale, combats, tumulte, récitatif choral ; strophes (premiers transports), chantées par Mme Hortense Maillard ; scherzetto vocal (Mab la messagère); le solo de ténor sera chanté par M. Roger ; récitatif 2. Roméo seul, mélancolie ; bruits lointains de bal et de concert ; grande fête chez Capulet (orchestre seul). 3. Le jardin de Capulet silencieux et désert ; chœur de Capulets sortant de la fête. Scène d'amour ; adagio instrumental. 4. La reine Mab, ou la fée des Songes. Scherzo instrumental (orchestre seul). 2° *Pater*, de Bortniansky, chœur sans accompagnement, tiré du service musical de la chapelle de l'empereur de Russie, exécuté à Paris pour la première fois. 3° *Polyphème et Galathée*, cantate, musique de M. Membrée (exécutée pour la première fois); les solos seront chantés par M. Roger, Mlle Dobré, et M. N. Membrée. 4° Air des Capuletti, de Bellini, chanté par Mme Hortense Maillard. 5° *O salutaris*, de Zimmerman, chanté par Mlle Dobré et le chœur. 6° Solo de violon exécuté par M. Léon Reynier. 7° (*Se i miei sospiri*), air d'église (1667), de Stradella, chanté par M. Roger. 8° *Esprits de haine et de rage*, de Gluck, duo d'*Armide*, chanté par toutes les voix du chœur. — Prix des places : stalles d'orchestre, 6 fr. ; parquet, 5 fr. ; amphithéâtre, 3 fr. ; galerie, 2 fr.—On prend des billets d'avance chez MM Brandus et Cie, éditeur de musique, rue Richelieu, 87, et rue Vivienne, 40, ancienne maison Troupenas et au bureau de la salle Sainte-Cécile. — On s'abonne pour les 4 derniers concerts au prix de 28 fr. pour les stalles et 16 fr. pour le parquet, au magasin de musique, 40, rue Neuve-Vivienne.

*** L'académie des Beaux-Arts, dans sa séance du samedi 29 mars 1845, a décidé qu'une médaille d'or, de la valeur de 500 fr., serait offerte chaque année à l'auteur des paroles de la cantate qui serait choisie par elle pour être donnée comme texte du concours de composition musicale. Cette cantate doit être à trois personnages ; elle est destinée à être chantée par un soprano, un ténor et un baryton ou basse taille. Elle devra renfermer un ou au plus deux airs, un seul duo et un trio final, chacun de ces morceaux étant séparé du morceau suivant par un récitatif. Les hommes de lettres qui seraient dans l'intention de prendre part à ce concours, sont invités à s'adresser au secrétariat de l'Institut, où il leur sera donné connaissance d'un programme plus détaillé. Les cantates devront être adressées par paquet cacheté à M. le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, avant le 20 juin 1841. Chacune des pièces de vers contiendra, dans un billet cacheté, le nom de l'auteur et l'épigraphe. Il ne sera reçu à ce concours que des pièces de vers inédites. Les manuscrits ne seront pas rendus.

*** Le doyen des auteurs dramatiques français, M. Dorvo, est mort il y a quelques jours, à l'âge de 87 ans.

Chronique départementale.

*** *Dieppe*. — Un fort beau concert, au profit des pauvres de la ville, été la donné avec le concours de Mlle Joséphine Martin, dont le nom est ici un talisman, de M. et de Mme Boulanger-Kunze. Mlle Chauvet en avait réglé le programme. Un duo pour deux pianos dans lequel Mlle Chauvet jouait la première partie, a mérité de vifs applaudissements, et une ouverture, très-bien exécutée sous la direction de M. Mazure, l'habile chef d'orchestre, avait dignement commencé la séance. Cinquante dames et demoiselles de la ville ont chanté, avec une justesse et une précision vraiment remarquables, trois chœurs d'un effet merveilleux.

Chronique étrangère.

*** *Anvers*. — Après avoir interprété la *Juive* avec son talent habituel, Mlle Méquillet vient d'aborder le rôle de Romeo dans l'opéra de Bellini. Ce rôle est tout à fait dans les allures et dans la voix de la cantatrice. Il exige de la distinction, de la noblesse, de l'énergie, une grande puissance de moyens et une rare habileté d'exécution. Mlle Méquillet n'y a pas moins fait preuve d'inspiration que d'étude et d'intelligence.

*** *Bruxelles*, 4 janvier — Au concert donné par la Société des artistes musiciens, M. Baneux, premier cor de l'Opéra-Comique de Paris, a fait de véritables tours de force sur le cor tel qu'il a été construit dans son origine. Le public, quoique peu initié aux avantages que présentent pour les exécutants l'adaptation de clefs, de pompes et de pistons au cor primitif, a fait chorus avec les artistes de l'orchestre pour saluer de leurs bravos la surprenante exécution de M. Baneux. Les cadences faites du poing dans le pavillon étaient remarquables de netteté et de précision ; M Baneux résout les trilles dans la perfection et termine ses phrases chantantes avec beaucoup de sentiment. Les sons bouchés acquièrent de la rondeur et de la clarté par l'exécution de M Baneux, et perdent heureusement de cette fausseté d'intonation si naturelle à un instrument simple comme l'est le cor ancien, instrument imparfait et condamné à le demeurer toujours, si l'on n'admet les clefs et les pistons.

*** *Berlin*.—La maison Schlesinger publie depuis le commencement de l'année, un nouveau journal intitulé : « l'*Écho*, gazette musicale de Berlin. » Le nouvel organe des intérêts artistiques nous paraît destiné à obtenir un grand succès. Le premier numéro, que nous avons sous les yeux, se distingue par la variété des matières et par l'élégance du style. Dans une correspondance de Paris, nous trouvons une analyse très-étendue du nouvel opéra d'Auber : l'*Enfant prodigue*, qui ne tardera pas à orner notre répertoire. Le chapitre intitulé : « Revue rétrospective » s'occupe de nos institutions artistiques, notamment des soirées de symphonies. On doit procéder sous peu à l'élection d'un nouveau directeur. L'auteur de l'article fait remarquer que M. Otto Nicolaï, qui pourtant était bien supérieur au directeur actuel M. Taubert, a toujours échoué dans la direction des soirées de symphonie. Il insiste auprès des artistes éminents dont se compose la société, sur la nécesité de fixer leur choix sur M. Dorn. Le journal se termine par un feuilleton très-varié. Il paraît par semaine un numéro de huit pages.

— A l'occasion du 150e anniversaire de la fête du couronnement du premier roi de Prusse et des ordres, et pour l'inauguration de la nouvelle chapelle du château, on y a exécuté les compositions suivantes, dont le roi avait lui-même arrêté le programme : le 66e psaume mis en musique par M. Neumann, directeur du chœur de dôme ; un chant ou *lied* d'église par Dach, qui avait déjà été exécuté en 1701 à Kœnigsberg pour la même solennité ; la liturgie de Mendelssohn et un *Te Deum* de Caldara.

— Dans le concert donné à la cour sous la direction de M. Meyerbeer, on a entendu Mme Castellan, Mme Lagrange, les jeunes violonistes Gross et Serrato. Parmi les morceaux qui ont été le plus vivement applaudis, il faut citer en première ligne le grand duo du *Prophète* et les variations de Rode chantées par Mme Castellan. Cette éminente cantatrice, qui a chanté le rôle d'Anaï dans *Moïse* avec son talent ordinaire, aura sans doute le même succès dans la *Gazza ladra*, qui est en répétition. Mme Castellan a promis de se faire entendre dans les concerts du Gewandhaus de Leipzig et au théâtre royal de Hanovre.

— C'est le 13 février prochain qu'aura lieu la première représentation de *Giralda*, opéra de M. Adam et Scribe. Le rôle de Giralda sera chanté par Mme Herrenburger.

— L'éditeur de musique, M. Schlesinger, vient d'acquérir pour l'Allemagne le droit de propriété de l'*Enfant prodigue*. Le nouvel opéra d'Auber fera son apparition sur notre scène vers l'automne prochain.

*** *Bonn*.—Le *Val d'Andorre* a été représenté ici avec le plus grand succès. Prochainement, la belle partition de M. Halévy sera exécutée au théâtre de Cologne.

*** *Hambourg*. —Mlle Johanna Wagner, jeune et belle cantatrice, aussi distinguée par sa méthode que par la puissance et la fraîcheur de sa voix, se fait entendre ici deux fois par semaine, et a su conquérir tous les suffrages. L'Opéra de Berlin l'a engagée pour la prochaine saison d'été.

*** *Francfort-sur-le-Mein*, 15 janvier. —L'auteur du *Czar et le Charpentier*, Lortzing, vient de mettre en musique, pour le Grand-Théâtre de cette ville, un opéra-comique en un acte, intitulé : Les *Dilettanti de haut parage* ou la *Répétition d'un opéra-bouffe*, ouvrage accueilli avec un enthousiasme qu'on peut appeler frénétique.

*** *Brême*. — Après une assez longue interruption, le *Prophète* nous est revenu, et il a été reçu avec un empressement tout aussi enthousiaste que lors de sa première apparition. — L'académie de chant a exécuté, dans la cathédrale l'oratorio *Jephta*, l'une des compositions de Haendel que l'on connaît le moins.

*** *Pesth*. — Mme Cathinka Heinefetter, qui a chanté la *Norma* au théâtre allemand, a déployé un puissant talent comme actrice et comme cantatrice. Après l'air *Casta diva*, qui a été bissé, Mlle Heinefetter a été rappelée trois fois sur la scène.

*** *Cologne*. — M. Théodore Pixis s'est fait entendre à la Société musicale. Cet habile violoniste a exécuté deux compositions de Vieuxtemps, de manière à se faire vivement applaudir, son jeu se distingue surtout par la plénitude du son et par la prestesse de l'archet. M. Pixis est professeur du Conservatoire de Cologne

*** *Barcelone*, 13 janvier. — La *Prova d'un opera seria*, la *Gazza ladra* (la *Pie voleuse*) et la *Straniera*, ont été remis dernièrement en scène sur nos deux théâtres. Le premier de ces ouvrages est joué par Mme Sanchioli, Baucardé et Rovere, et obtient toujours du succès, ainsi que la *Straniera*, très-bien chantée par Mme de Giuli, Valli, Beaucarde et Mlle Vallesi. La *Gazza ladra* a été reprise au Lycée par Mlle de Roissy, Seriano, Brambilla, Gassier, Rodas et Font ; mais comme les rôles ne sont pas à la portée de tous les artistes qui les jouent, l'effet n'a pas été complet.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 5. 2 Février 1851.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Delizy et Cie, 13, Regent street.
St-Pétersbourg.	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musicale.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Schlesinger, 34, a.d. Linden.
—	Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an.	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse.	30
Étranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Quatrième et dernière lettre à M. Halévy, concernant la théorie de la musique, par **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra, reprise de la *Juive*, débuts de Mairalt et de Mlle Poinsot. — Société de l'Union musicale, M. Erard, Mme Pleyel à Lyon, grande Société philharmonique de Paris, etc., par **Henri Blanchard**. — Carpani et Abufar, par **Paul Smith**. — Nécrologie, G.-A. Lortzing. — Nouvelles et annonces.

Nos abonnés recevront, avec le prochain numéro, le titre et les tables de l'année 1850.

QUATRIÈME ET DERNIÈRE LETTRE A M. HALÉVY,

CONCERNANT LA THÉORIE DE LA MUSIQUE.

Mon cher Halévy,

Le temps, dans sa conception philosophique, c'est-à-dire *infini*, n'a rien à faire avec la musique; car le temps ne peut se concevoir dans cet art que comme limité, ou comme durée des sons, et du silence qui les sépare quelquefois. Le temps musical n'est donc que la durée plus ou moins longue, plus ou moins courte; d'où il suit que les signes de la notation ont pour objet de représenter à la fois et une portion déterminée du temps, et des fractions de cette partie; en sorte qu'ils ont une double valeur, l'une absolue, l'autre relative. Supposons, par exemple, que l'unité de temps déterminée soit la minute, comme cela est en effet dans le principe de construction du métronome, et que dans cet espace de temps soixante sons d'une durée égale se fassent entendre; il est évident que chacun des signes qui les représenteront aura la valeur absolue d'une seconde. D'autres sons d'une durée moindre pourront se faire entendre dans le même temps; ils égaleront ou une demi-seconde, ou le tiers, ou le quart, ou des durées plus petites, diminuant progressivement dans la proportion de 2 à 1 ou de 3 à 1. Chacune de ces durées sera représentée par un signe qui aura sa valeur positive, eu égard à l'unité de temps, et sa valeur relative dans la comparaison des durées diverses.

Si l'on examine les fractions de temps perceptibles dans la succession des sons, et mesurables dans une rapidité moyenne et régulière, pour en représenter toutes les espèces, on trouvera que pour une seule unité de temps il faudrait vingt-six signes différents, ayant tous une valeur absolue et une valeur relative, en y comprenant tous les silences correspondant aux durées des sons. Or, l'expérience a démontré que toutes les nuances d'unités de temps dans lesquelles la musique peut être conçue et rendue dans l'exécution, sont au nombre de vingt-huit, dont on trouve l'indication dans l'échelle du métronome. En multipliant ce nombre par celui des signes nécessaires pour toutes les nuances d'unités de temps, on arrive au chiffre effrayant de 648 signes, qui seraient indispensables pour représenter la durée absolue et possible de toutes les fractions du temps musical, soit pour la durée des sons, soit pour celle des silences. Mais, attendu que certaines unités de temps sont trop peu considérables pour que toutes leurs divisions soient possibles dans l'exécution de la musique, il faut soustraire de ces unités 72 signes, dont le nombre précédent doit être diminué : resterait donc le chiffre de 576 signes, qui seraient nécessaires pour la représentation de toutes les durées de sons et de silences de la musique.

Une notation semblable serait évidemment illisible dans la rapidité de l'exécution, et la mémoire ne pourrait suffire à cette multitude de signes. Pour arriver à la simplicité si désirable dans la notation de la durée et de sa mesure, un seul moyen était possible; ce fut celui qu'une heureuse inspiration fit trouver. Ce moyen consiste dans la notion de la *vitesse* combinée avec celle du *temps*. La vitesse, c'est le mouvement dans le temps. Le caractère d'un morceau de musique étant déterminé par le mouvement dans lequel il est conçu, c'est donc le mouvement qui fixe la valeur de l'unité de temps; et par suite celle des fonctions de cette unité. Le degré de vitesse du mouvement étant connu, il en résulte que c'est lui qui détermine la valeur absolue de chaque signe de durée, et que la notation n'a à représenter que la valeur relative de tous les signes. Par là, cette notation est ramenée à la plus grande simplicité possible; car le nombre effrayant des 576 signes dont j'ai parlé se trouve réduit au nombre originaire de 26, suffisant pour toutes les divisions binaires et ternaires de l'unité de temps, soit à l'égard des sons, soit à celui des silences. Renfermée dans ces limites, par l'heureuse combinaison des signes pour la représentation des valeurs relatives, et du mouvement pour la détermination de la valeur absolue, la notation de la durée a les deux caractères qui constituent la perfection, à savoir, la *généralité* et la *simplicité* : la généralité, en ce que les signes sont les mêmes pour tous les mouvements; la simplicité, en ce que chaque signe représentant une spécialité, leur collection est réduite au plus petit nombre possible. Elle a tout ce qui est nécessaire et n'a rien de surabondant.

Dans l'origine de la notation maintenant en usage, il y avait à examiner, comme je l'ai dit, cher maître, dans ma lettre précédente, lequel était préférable, ou de représenter la diversité des intonations par des signes variés, à la manière des peuples de l'antiquité et du moyen âge, ou de n'avoir qu'un signe unique dont la signification serait déterminée par la position. Il n'en était pas de même pour la notation de la durée; car les signes de celle-ci devaient se combiner avec la notation des intonations pour que l'on eût à la fois, de la manière la plus distincte et la plus simple, la représentation de l'intonation et de la durée par un seul signe combiné. La diversité était donc aussi nécessaire pour les signes de la notation de la durée, que l'unité pour l'intonation. La simplicité, l'analogie, qui règnent dans

l'association de ces deux systèmes, en font un chef-d'œuvre de conception. Dans la division binaire, c'est-à-dire dans celle où la valeur des signes de durée diminue dans la proportion de 2 à 1, le point d'une certaine dimension qui représente l'intonation par sa position, est évidé pour former le signe de l'unité de temps. Pour représenter la moitié de sa durée, il suffit d'y ajouter une queue. Le point rempli avec la queue représente le quart de l'unité de temps; le même signe avec un crochet, le huitième; avec deux, le seizième; avec trois, le trente-deuxième; avec quatre, le soixante-quatrième. De binaires qu'elles sont, ces valeurs deviennent ternaires par l'addition d'un simple point après chaque signe; et les divisions de ces valeurs par tiers, par sixièmes, par douzièmes, etc., sont clairement indiqués par les chiffres 3, 6, 12, etc.

Les signes de silences n'ayant point à se combiner avec l'intonation ont des significations différentes ou par la forme, ou par la position. Ainsi, le signe du silence égal à l'unité de temps, et celui de sa moitié, ont la même forme; mais le premier se met au dessous d'une ligne de portée, et l'autre au dessus. Les signes du quart et du huitième de l'unité ont une forme identique; mais le premier est tourné vers la droite, l'autre vers la gauche. Le double, le triple et le quadruple crochet des silences, égaux au seizième, au trente-deuxième et au soixante-quatrième de l'unité de temps, sont analogues aux signes de durée des sons de même valeur. Le point, après les signes de silence, opère la transformation des valeurs binaires en ternaires, de la même manière que pour les signes de la durée des sons. Tout cela est clair, tout cela se peint aux yeux et se saisit par l'esprit sans confusion et sans équivoque.

Toute cette notation ne nous présente à la vérité que des valeurs de durées relatives; mais dès que le mouvement est déterminé, chaque signe a sa valeur absolue si bien fixée qu'on peut la mesurer avec la plus rigoureuse exactitude. A tous les degrés de l'échelle, depuis la lenteur la plus grave jusqu'à la vitesse la plus excessive, le système des valeurs comparatives se présente sous la même forme; mais la valeur absolue, représentée par des signes, varie à chaque nuance de vitesse. Ce système, si logique et si simple, nous offre donc à la fois l'économie dans les moyens, et la richesse dans les résultats.

Venons maintenant, cher maître, à l'application de ce système dans les combinaisons du rhythme. Par un effet mystérieux de l'organisation humaine, nous concevons la durée comme susceptible d'être divisée d'une manière régulière en parties égales ou inégales. Ces divisions se font remarquer dans tous les temps, chez tous les peuples, et seront toujours la base de la musique et de la poésie. La tonalité s'est mainte fois transformée, mais les conditions principales de la division du temps ont été et seront toujours partout les mêmes. Le rhythme, né de la régularité constante de ces divisions, a eu dans l'Inde, dès l'antiquité la plus reculée, les mêmes éléments dont nous le voyons encore composé. Le spondée et le dactyle de la poésie grecque et latine ne sont autre chose que les divisions binaires, lente et rapide, du temps dans la musique. L'iambe et le trochée en sont les divisions ternaires.

Nous concevons donc une certaine durée comme susceptible d'être divisée en deux ou en trois parties. L'unité de durée soumise à ces divisions est ce qu'on nomme en musique *une mesure*. Les divisions de cette unité, soit en deux, en quatre ou en trois parties, sont *les temps* de la mesure. Quelles que soient les valeurs dont se forment les subdivisions de ces temps, leur somme totale doit égaler la valeur de l'unité de durée. L'heureuse idée qui se produisit au XVIIe siècle de renfermer dans des cases formées de barres verticales sur la portée tout le contenu d'une mesure, quelle qu'en soit la nature, a rendu facile dans la lecture la classification des valeurs diverses qui appartiennent à chaque temps; mais il était nécessaire qu'un signe indiquât si la division doit se faire en deux, en quatre ou en trois temps : cette nécessité a été satisfaite par nos signes de mesures placés près de la clef. Avertie par le signe, l'intelligence éprouve d'autant moins de difficulté à faire la division, que le sentiment de la mesure est inhérent à notre organisation.

Si nous soumettons à l'analyse toutes les combinaisons possibles des valeurs de durées dont se forment les temps de la mesure, nous trouverons qu'on n'en peut composer que quatre systèmes, savoir : 1° les mesures à temps binaires et à subdivisions binaires; 2° les mesures à temps ternaires et à subdivisions binaires; 3° les mesures à temps binaires et à subdivisions ternaires; 4° et, enfin, les mesures à temps ternaires et à subdivisions ternaires. Or, ces quatre systèmes de combinaisons sont précisément ceux que représentent les signes de mesures de la notation. Les mesures marquées par C, ¢, et $\frac{2}{4}$ sont celles du premier système; les signes $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ et $\frac{3}{8}$ indiquent les mesures du second; le troisième système a pour expression $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ et $\frac{6}{8}$; et, enfin, les signes du quatrième et dernier système sont $\frac{9}{4}$ et $\frac{9}{8}$. Toute combinaison imaginable des subdivisions du temps musical est représentée par un ou par l'autre de ces signes, et l'on ne pourrait en supprimer un seul sans qu'il y eût lacune dans l'expression d'un caractère mélodique et rhythmique quelconque. Ces signes complètent donc l'ensemble systématique de la notation; de cette notation, objet de tant de vaines et fausses déclamations[1], mais qui, par son admirable conception d'ensemble et de détails, a résisté victorieusement pendant cent quatre-vingts ans à toutes les attaques, depuis Souhaitty et Salmon jusqu'à l'époque actuelle.

Et pourtant, que n'a-t-on pas essayé contre elle? Quelles absurdités n'a-t-on pas voulu lui opposer? Que de systèmes, plus ou moins extravagants n'a-t-on pas tenté de lui substituer? Les uns, comme Paterson, La Salette, Frantz et Nighetti, veulent qu'à l'exemple des peuples de l'antiquité et des tablatures littérales des XVe et XVIe siècles, on en revienne à la notation alphabétique diversement combinée, et plus ou moins compliquée, pour satisfaire aux nécessités de la musique moderne; l'ancien principe oriental de la représentation des sons par les chiffres pour la tablature de certains instruments est repris et diversement appliqué par Souhaitty, J.-J. Rousseau, Natorp, Studemund, Koch, Galin et ses disciples, M. Miquel, et d'autres encore; Sauveur, Demotz de La Salle, de l'Aulnaye, Riebesthal, Bertini, Bootsey, M. Montanello et M. de Rambures proposent, à l'imitation de certaines notations du moyen-âge, des systèmes de signes arbitraires diversement modifiés dans les octaves, et disposés horizontalement dans le but d'éviter l'usage d'une échelle ou portée; enfin, les réformateurs les plus modestes se bornent à des modifications de la notation usuelle; tels sont les systèmes de Salmon, de Monteclair, de Schütz, de Rohleder, de Lemmé, de Gauvin, de Blein, de Lacassagne, de Moretti, d'Eisenmenger, de M. Gambale, de M. Chéron et de M. Jue. Ceux-ci, comme Salmon, Monteclair, Lacassagne, Moretti et M. Colet, veulent l'unité de clefs, mais sont satisfaits du reste de la notation; ceux-là, tels que Schütz, Rohleder, Lemmé, Gauvin et Blein veulent surtout la suppression du dièse, du bémol et du bécarre. Rien ne leur coûte pour arriver à ce grand résultat: changer la nomenclature des sons, augmenter le nombre des lignes de la portée, afin que chaque son de l'échelle chromatique ait sa position distincte, au risque d'en rendre la lecture beaucoup plus difficile; ou bien encore multiplier les signes de notation pour distinguer tous les sons de l'échelle chromatique; changer même la disposition des claviers du piano, de manière que les touches blanches et noires se succèdent alternativement; en sorte que, par cette ingénieuse invention, l'octave d'une touche blanche se trouve sur une touche noire, et réciproquement. Rien de tout cela, dis-je, n'arrête nos réformateurs, car on ne peut payer trop cher la suppression de ces damnés de dièses et de bémols.

Si certains réformateurs veulent qu'on augmente le nombre des lignes de la portée, il en est d'autres qui prétendent qu'on doit le diminuer. Mais on n'est pas d'accord sur ce qui doit être la perfection à cet égard. M. Louis Chéron veut que la portée soit composée de quatre lignes; mais M. Gambale ne prétend lui en accorder que trois pour la musique vocale. Il est vrai que, par compensation, il consent à ce qu'elle en ait six pour la musique instrumentale. Quant à M. Eisen-

menger, il n'accepte pas de portée proprement dite pour la notation de la musique ; il veut des lignes et des espaces qui correspondent aux touches du clavier du piano ; en sorte que cette espèce d'échelle est partagée en deux zones alternatives de deux et de trois lignes, avec des blancs pour les notes *mi-fa* et *si-ut*. Par cette disposition, il ne faut à M. Eisenmenger guère plus d'une page in-folio pour écrire une ligne de la musique de Liszt ou de Thalberg. On n'imagine pas combien cette intéressante invention jette de clarté et de facilité dans la lecture de la musique !

M. Louis Chéron, qui s'est montré timide dans la réforme de la portée, l'est aussi à l'égard des clefs, car il conserve la clef de *sol* et celle de *fa*. Je vois d'ici M. Colet sourire de pitié : cependant M. Chéron mérite de sa part quelque indulgence, car il place la clef de *fa* sur la première ligne, et la clef de *sol* sur la troisième ; ce qui fait voir qu'il n'est pas si arriéré qu'il en a l'air, et qu'il n'y va pas de main morte en fait d'innovation.

Je ne finirais pas, cher Halévy, si je voulais vous détailler toutes les heureuses inventions que le cerveau des réformateurs a mises au monde. J'ai fait justice de toutes ces billevesées dans mes rapports à l'Académie royale de Belgique sur les concours relatifs à ces questions ouverts en 1846 et 1847 (1). Postérieurement, le comité de surveillance de l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris s'est prononcé contre la notation en chiffres, dont on fait grand bruit depuis quelque temps, et en a montré les défauts radicaux par les motifs que j'avais développés dans mes rapports. Postérieurement encore, a été publié un très bon rapport de M. Martin de Villers *sur la notation musicale en chiffres*, fait à l'Académie des sciences de Rouen, dans lequel il arrive aux mêmes conclusions.

A ces autorités, je sais que les réformateurs ont l'habitude d'opposer l'objection que les muciciens ne peuvent être bon juges dans leur cause ; ce qui est simplement absurde, car les musiciens ne peuvent pas avoir d'intérêt plus cher que de rendre l'art facile. On a dit aussi que les systèmes présentés à diverses époques pour changer la notation de la musique n'ont été repoussés que *parce qu'on n'a proposé que des difficultés nouvelles pour échapper aux difficultés du système ancien*, et que *des inconvénients connus sont préférables aux inconvénients nouveaux*. J'ai répondu à cela que si des difficultés existaient dans la notation en usage, et ne pouvaient être évitées que par les imperfections des divers systèmes proposés pour la remplacer, et enfin, s'il n'y avait pas de motifs plus sérieux pour maintenir cette ancienne notation que la crainte de remplacer *des inconvénients connus par des inconvénients nouveaux*, il faudrait en conclure qu'une bonne notation sans difficultés, sans inconvénients, est impossible, ce qui ne serait certainement pas raisonnable. Les systèmes qu'on a proposés pour remplacer la notation en usage n'ont pas été rejetés parce qu'ils substituaient des difficultés nouvelles aux difficultés de cette notation, mais parce qu'ils n'avaient pas ses excellentes qualités ; parce qu'ils n'étaient applicables qu'à des cas exceptionnels ; enfin, parce que les notations par chiffres, par lettres et par les signes arbitraires ou sténographiques, sont indéchiffrables dans les complications de la musique moderne.

Un des plus ardents défenseurs de la notation en chiffres, M. Emile Chevé, a été obligé de reconnaître cette vérité lorsqu'il a écrit : « Les » chiffres rendent exactement toutes les intonations quelles qu'elles » soient ; mais dans l'opinion de Galin et de tous les hommes sensés » de son école, *le chiffre doit être exclusivement réservé pour la mu-* » *sique vocale, et surtout pour la théorie, qui est tout à fait inintelli-* » *gible sur la portée musicale.* » L'exception décide ici du fond de la question, et fait justice de tout le bruit qu'on a fait depuis si longtemps contre la notation en usage, et en faveur des chiffres. Une notation qui n'est applicable qu'à des cas d'exceptions n'est bonne à rien, car on ne peut en avoir deux.

Vous figurez-vous, cher maître, quelle amélioration trouverait le chanteur qui voudrait dire une romance en s'accompagnant sur le piano, et qui serait obligé de lire le chant dans un système de notation, et l'accompagnement dans un autre ?

Quant à l'assertion de M. Chevé, que *la notation des chiffres est surtout bonne pour la théorie, qui est tout-à-fait inintelligible sur la portée musicale*, c'est encore une de ces prétentions qui ne soutiennent pas l'examen et que les faits renversent. Il est évident que si les chiffres sont absolus et invariables, ils anéantissent l'idée de la diversité des tonalités, dont la considération est la base de toute bonne théorie de la musique, et que s'ils sont variables, en raison de la diversité des tons et de la modulation, l'application en devient impossible dans la pratique.

Cher maître, c'est pour mettre un terme à ces prétentions et à mille autres qui se reproduisent à certaines époques, qu'il me paraît nécessaire qu'un corps savant, plein d'autorité par la renommée de ses membres, rédige en commun une exposition complète et rationnelle de la musique, en prenant pour base, d'une part, le principe de la tonalité moderne, et, de l'autre, la théorie de la durée dans sa double acception. De cette théorie sortira la démonstration évidente :

1° Que la notation en usage est la plus parfaite qu'on puisse imaginer, parce qu'elle est la plus facile à lire sous le rapport des intonations, par l'évidence des degrés de la portée et sous le rapport de la durée, par la diversité réunie à l'analogie des signes ;

2° Que cette notation réunit les avantages des notations diatoniques et chromatiques ; qu'elle est diatonique en ce que chacun des degrés de son échelle répond à un son de la gamme diatonique, et qu'elle est la meilleure des notations chromatiques en ce que, non-seulement les dièses et les bémols fournissent le moyen de représenter les douze demi-tons de l'échelle, mais aussi déterminent la qualité ascendante ou descendante de ces demi-tons ;

3° Que non-seulement cette notation a des signes pour représenter les durées des sons et du silence, mais qu'elle a de plus l'immense avantage de représenter l'intonation et la durée par un seul signe ;

4° Et enfin, qu'il y a si peu de surabondance et d'équivoque dans ses signes, qu'on n'a jamais pu essayer de la modifier ou de lui faire subir quelque suppression, par exemple, celle des clefs ou des dièses et des bémols, sans la priver aussitôt de ses avantages les plus précieux et sans rendre la lecture la musique plus lente et plus laborieuse.

Croyez-moi, mon cher Halévy, votre tout dévoué et affectionné,

FÉTIS père.

(1) Bulletin de l'Académie, tome XIV, n° 9, et tome XV, n° 9.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

Reprise de la *Juive*. — Débuts de Mairalt dans le rôle d'Eléazar et de Mlle Poinsot dans celui de Rachel.

C'est le privilége des chefs-d'œuvre que de servir de passeport aux débuts. Que de fois avons-nous vu déjà se produire des artistes nouveaux dans cette *Juive* qui date de 1835, et qui n'est pourtant pas moins jeune que si elle datait d'hier ! Que d'Eléazar, que de Rachel sont venus tour à tour demander au public son approbation, ses bravos, ses couronnes !

Mairalt et Mlle Poinsot se présentaient ensemble, le même soir, le père soutenant la fille, la fille soutenant le père. Commençons par Mlle Poinsot, en vertu du droit que lui donnent son sexe et son titre d'élève du Conservatoire. C'est là en effet que nous l'avons vue et entendue d'abord, que nous avons conçu de son avenir les espérances qu'elle est en chemin de réaliser. La taille de Mlle Poinsot dépasse la mesure ordinaire ; sa tête est belle, son front large et pur, son œil expressif. Elle possède une voix de soprano dramatique, remarquable par la force et par l'ampleur. Son articulation est excellente : on entend tous les mots qu'elle prononce. A la manière dont elle joue, dont elle se tient et agit sur la scène, on reconnaît qu'elle a subi, non seulement

l'épreuve de l'école, mais celle du théâtre. Mlle Poinsot faisait partie de la caravane que Duprez conduisait de ville en ville, moins pour y gagner de l'argent que pour y récolter de l'expérience. Caroline Duprez, sa fille, Mlle Félix Miolan, Mlle Poinsot, se sont formées par ce procédé. Il est donc tout simple que dès les premiers pas elles montrent des qualités que souvent on n'atteint qu'avec des années, que malheureusement même on n'acquiert pas toujours, parce qu'on a laissé passer l'âge et le bon moment.

Le succès de Mlle Poinsot s'est décidé franchement et vite. Ses amis (ils étaient nombreux) n'ont eu besoin que de donner le signal : le public a trouvé qu'ils avaient raison, et il a fait chorus depuis le premier acte jusques et y compris le cinquième. Nous ne parlons pas de l'émotion que, tout aguerrie qu'on la suppose, Mlle Poinsot devait éprouver. On n'aborde pas la salle de l'Opéra comme celle de Nancy, Grenoble ou Genève. Nous ne doutons donc pas que demain, par exemple, Mlle Poinsot ne mérite encore mieux les applaudissements qui l'ont constamment saluée l'autre jour. Nous ne lui demandons qu'un peu plus de spontanéité, d'entrain; nous la prions d'être un peu plus elle-même et de s'abandonner à son inspiration.

Les belles notes que possède Mairalt dans les régions élevées de sa voix ont exercé leur prestige irrésistible dès le finale du premier acte. La phrase fameuse, si admirable d'ailleurs : *O ma fille chérie*, écrite pour Adolphe Nourrit, s'est trouvée précisément faite pour Mairalt : elle a passionné, ravi, entraîné l'assemblée entière, et dès lors le nouvel artiste était sûr du résultat de la soirée. Nous ne le comparerons pas à Duprez dans les morceaux classiques du second acte, l'air de la Pâque, le trio des sequins, celui de l'anathème; mais nous dirons que c'est beaucoup pour un jeune artiste que d'avoir chanté ces morceaux comme il l'a fait. Avec un peu plus d'art et de méthode, Mairalt serait un chanteur de premier ordre. Dans l'air sublime du quatrième acte, il a produit aussi un grand effet; il a dit avec un accent merveilleux : *Rachel, non tu ne mourras pas!* Quel dommage qu'il manquât quelque chose aux phrases finales, à la conclusion de ce magnifique morceau!

Somme toute, la représentation a été de tout point digne d'éloges : Levasseur, dans le rôle du cardinal, Mlle Nau dans celui d'Eudoxie, Fleury dans celui de Léopold, ont concouru à l'ensemble, et doivent avoir leur part dans le bulletin de cette soirée. Que n'aurions-nous pas à dire du poëme et de la musique de cette grande production due à la première alliance de Scribe et d'Halévy, si nos lecteurs n'en savaient autant que nous sur ce chapitre, et si quinze ans non interrompus de répertoire tant à l'étranger qu'en France ne valaient pas tous les éloges, toutes les analyses et toutes les dissertations?

R.

CONCERTS.

MATINÉES ET SOIRÉES MUSICALES.

Société de l'Union musicale. — M. Erard. — Mme Pleyel à Lyon. — Grande Société philharmonique de Paris. — M. Marmontel. — M. Anatole Petit.

La Société de l'Union musicale, qui compte trois années d'existence, a donné dimanche passé son deuxième concert de la saison dans la salle Sainte-Cécile. Une symphonie nouvelle et le *Chant de la nuit*, chœur exécuté pour la première fois, et composé par M. Félicien David, ont été dits dans cette séance. Le premier morceau de la symphonie se fait remarquer par la méthode, la logique, peut-être un peu trop de cette unité de pensée obstinée, trop dédaignée aujourd'hui. L'*andante* est plein de mélodie et de grâce; le *scherzo* est suffisamment original, et le rondo, car le dernier morceau de cette symphonie est un véritable rondo de sonate ou de concerto, est d'une élégance et d'un travail d'instruments à vent plein de délicatesse et d'ingéniosité. Si cela est d'un style un peu léger, c'est qu'il n'est pas permis à tout le monde de jeter sur le papier un finale d'un aussi foudroyant effet que celui de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven. M. Félicien David berce et fait sourire de bienveillance ses auditeurs, surtout dans le *Chant de la nuit*, suave nocturne vocal et instrumental d'une délicieuse facture.

Mlle Dobré, qu'on voit et qu'on entend toujours avec plaisir dans nos plus pompeux concerts, a chanté dans celui-ci l'air de *Fernand Cortez*; Mme Belloc a dit sur la harpe la charmante mélodie intitulée le *Rêve*, de Félix Godefroid. Il est impossible d'expliquer un rêve avec plus de charme. L'ouverture de *Coriolan* et l'*Alleluia* ont été interprétés d'une manière convenable.

— Dans une de ces soirées trop rares et si distinguées que donne M. Erard, M. et Mme Oury se sont fait entendre dans un joli duo pour piano et violon, emprunté aux motifs de la *Figlia del reggimento*. M. Oury, violoniste anglais qui a étudié en France sous Kreutzer, Baillot, Lafont, est un artiste de talent, et Mme Oury se distingue de la foule des pianiste de premier ordre par une manière audacieuse dans le trait et gracieuse dans la mélodie; elle compose même de fort jolis nocturnes et de pittoresques fantaisies. M. Gottschalk, le jeune pianiste américain, ne se distingue pas moins dans ce genre de compositions pittoresques. Sur un de ces délicieux pianos à petit format qui renvoient si bien la mélodie aux auditeurs, et que M. Erard semble avoir fait créer et mettre au monde musical pour bien rendre ce qu'on appelle la musique de chambre, M. Gottschalk nous a fait entendre de charmantes choses.

— Et puisque nous en sommes aux charmantes choses dites sur le piano en style Thalberg, Lizst, Prudent, etc., nous dirons, en écho de la presse du département du Rhône, que Mme Pleyel excite au plus haut point l'enthousiasme du public musical de Lyon. Au premier comme au second concert qu'elle a donnés dans cette ville, rappel de la célèbre virtuose après chaque morceau, bouquets lancés de tous les côtés de la salle, et foule dont une grande partie n'a pas même eu la possibilité de s'asseoir. M. Georges Hainl, l'excellent chef d'orchestre, et les artistes qu'il dirige, se font un honneur autant qu'un plaisir de seconder avec intelligence la grande pianiste dans les morceaux où la symphonie est nécessaire, comme le chaleureux *concert-stuck* de Weber et le beau concerto en *ut* mineur de Beethoven.

— La grande Société philharmonique de Paris a donné, mardi 28 janvier, son troisième concert dans la salle Sainte-Cécile. Les quatre premières parties de la symphonie vocale et instrumentale de *Roméo et Juliette*, par Berlioz, ont ouvert la séance. L'auditoire n'a eu qu'à ratifier ce que la presse musicale avait constaté depuis longtemps de la conception et de l'effet de ce grand drame instrumental. Le morceau de la reine Mab a, comme toujours, enthousiasmé, ravi, soit dans le solo du ténor, soit dans le scherzo instrumental. L'*adagio* des deux amants, la fête chez les Capulets ont enivré par la suavité des mélodies ébloui par le luxe des effets d'orchestre.

Un *Pater*, chœur sans accompagnement, composé par Bortniansky, et dit ordinairement à la chapelle de l'empereur de Russie, a été exécuté pour la première fois à Paris dans ce concert. Ce morceau vocal est d'un bon et beau sentiment religieux. Le style pur et tranquille dans lequel il est écrit a profondément impressionné l'auditoire. Après ce morceau, on a dit *Polyphème et Galathée*, cantate à trois voix, sans trio, par M. Membrée, compositeur peu connu, mais qui mérite de l'être par cette première manifestation musicale. Il a le sentiment de la mélodie, la première et l'indispensable qualité de tout musicien qui veut écrire pour le salon ou le théâtre. Son instrumentation est vulgaire et richement pauvre, si l'on peut marier ces deux mots ensemble; c'est-à-dire que son orchestre procède trop par masses harmoniques, et qu'il ne fait pas assez dialoguer les instruments, bien que les flûtes descendent parfois en tierces. L'effet instrumental de la colère du cyclope est énergique, mais d'une énergie plus bruyante qu'originale Roger est un Polyphème plus gracieux que terrible; il *souffre et chante son amour* d'une manière touchante. Mlle Dobré nous a représenté la charmante et imprudente Galathée, et M. Car-

valho le narrateur du *fait historique*. La disposition de ce poëme nous a reporté quelque peu au XVIIIe siècle, au temps des cantates de Jean-Baptiste Rousseau. Mme Hortense Maillard, qui s'était chargée de nous chanter la naïve et douce Juliette dans le drame poétique et musical de Deschamps et Berlioz, nous a dit aussi, et pour sa satisfaction personnelle, un air du *Belisario* de Donizetti, qui a fait plaisir. Le jeune Léon Reynier a exécuté sur le violon la belle fantaisie d'Alard sur *la Favorite*. Ce jeune et déjà habile virtuose, qui fut et n'est plus un enfant précoce, a peu de chose à faire pour devenir un talent complet. C'est un violoniste en qui surabondent la sensibilité et l'expression, ce qui ne l'empêche pas de posséder parfaitement le mécanisme de son instrument. Mélodie et trait, et trilles, et double corde, et capricieuses hardiesses d'archet à la Paganini, Léon Reynier tente, essaie de toutes les difficultés, et les surmonte avec bonheur. Qu'il tâche d'échanger ce bonheur contre la sûreté de l'intonation, l'aplomb de la mesure et le fini de l'exécution, qui berce de confiance l'ouïe délicate et exercée des auditeurs difficiles et délicats, et ce jeune artiste d'avenir sera un artiste arrivé.

L'air de *Stradella* (*Se i miei sospiri*), morceau d'église de 1667, a été chanté par Roger d'une manière expressive et pleine d'âme et de religiosité. L'*O Salutaris*, d'un style beaucoup plus moderne, par M. Zimmerman, a été fort bien dit aussi par Mlle Dobré. *Esprits de haine et de rage*, duo de l'*Armide*, de Gluck, a été chanté par toutes les voix du chœur avec assez d'ensemble et d'énergie. Cette belle page de musique rétrospective n'a pas été la moins intéressante du concert.

—M. Marmontel, consciencieux professeur de piano au Conservatoire, essaie avec bonheur et succès de faire revivre les soirées musicales données autrefois par M. Zimmerman dans le square ou la cité d'Orléans, rue Saint-Lazare. Mécène amical de tous les artistes qui rencontrent des difficultés à se produire, à se faire connaître, M. Marmontel leur ouvre ses salons, et provoque avec intelligence et philanthropie les suffrages de la charmante société qu'il reçoit en son domicile artistique. Dernièrement, M. Meumann, organiste et pianiste de talent, s'y est fait entendre, écouter avec plaisir, et applaudir avec justice. Ses études pour le piano sont d'un bon style, et sa musique de salon, telle que sa redowa artistique et son galop fantastique, sont faits pour locomotionner l'intelligence, les jambes et les mains des auditeurs de savoir, de tout âge et de toutes conditions. Sous la forme riante de ce qu'on appelle musique de salon, il y a toujours une pensée classique et sérieuse en M. Meumann.

—M. Anatole Petit vient augmenter l'innombrable essaim des jeunes artistes qui se vouent au culte du piano, car le pianiste foisonne de nos jours; et, sans rappeler impoliment que ce qui vicie abonde, on se prend quelquefois à regretter les temps où la viole d'amour, le cistre, la cithare, la guitare, voire même le tympanon, étaient en vogue. Quand on pense à la somme de mentions, d'encouragements, d'indulgence, et de louanges et de dithyrambe qu'on réclame des enregistreurs de ces choses à peu près musicales, et les faits et gestes de tant de virtuoses d'*avenir*, c'est à briser sa lyre, comme on disait au temps où florissait aussi cet instrument poétique. M. Anatole Petit donc peut devenir un grand pianiste comme tant d'autres. En attendant, il se contente de dire des études, des caprices de salon, plus ou moins en *ré* bémol, en *ut* dièze majeur, plus ou moins colorées d'une pensée quelconque, comme, par exemple, l'*inquiétude*, la *danse villageoise*, *souvenir de bal*, l'*apothéose*, etc., etc. M. Anatole Petit parsème l'exécution de toutes ces choses d'art léger, de jolis traits, de quelques notes prises les unes pour les autres, d'un son étroit et peu rond pour traduire des mélodies larges et carrées. De tout cela, il résulte un talent agréable et de *salon:* c'est d'abord l'ambition de tout pianiste qui n'est pas encore monté sur l'estrade de la publicité, sauf à devenir un pianiste humanitaire plus tard.

Dans le concert donné par M. Anatole Petit chez Pleyel, Mlle Antoinette Lebrun de Montréal a chanté le *Brindisi* de *Lucrezia Borgia* à sa manière, qui n'est pas celle de l'Alboni. La cavatine du *Dom Sébastien* de Donizetti: *O Lisbonne!...* a été dite d'une bonne voix et d'un bon style de chant par M. Grignon, qui a fait des progrès, et qui tiendrait une place distinguée sur l'une ou l'autre de nos scènes lyriques.

Un charmant solo de violoncelle fort bien exécuté par M. Rignault a fait grand plaisir et a été justement applaudi.

HENRI BLANCHARD.

CARPANI ET ABUFAR.

Ce que je vais raconter, c'est de l'histoire.

C'est un trait qui appartient à la biographie de l'auteur d'un livre charmant et célèbre, de ce Giuseppe Carpani à qui nous devons *Le Haydine* (*Lettres sur Haydn*), si audacieusement copiées par notre compatriote, Henri Beyle, alors qu'il ne s'appelait pas encore M. de Stendhal, mais qu'il signait son début littéraire des trois prénoms et du nom qui suivent: Louis-César-Alexandre Bombet.

En se plaçant ainsi sous le patronage de trois conquérants, grands larrons de provinces, l'écrivain français voulait-il annoncer et en quelque sorte justifier le larcin, commis par lui, non avec l'épée, mais avec la plume?

L'écrivain italien n'en cria pas moins: au voleur! Et il était parfaitement dans son droit; car jamais on ne vit de plagiat plus flagrant, plus incontestable. Comme circonstances atténuantes, Henry Beyle n'aurait pu invoquer que l'excès même de son audace et la franchise de son délit. Mais les torts qu'on eut avec Carpani n'excusent pas ceux qu'il se permit pour son propre compte, et l'on se tromperait étrangement si on le considérait comme un homme irréprochable et impeccable.

C'était un personnage assez singulier que ce Carpani, moitié poëte, moitié censeur; de plus, amateur de musique plutôt que musicien, possédant l'histoire de l'art et l'écrivant avec esprit. Comme poëte, il avait composé plusieurs libretti, dont les titres ne sont pas venus jusqu'à nous. Il avait traduit en italien le texte allemand de la *Création*, et dans ses *Haydine*, il parle de cette traduction avec grande complaisance, avouant modestement que c'était un chef-d'œuvre. Comme censeur, il avait exercé à Venise depuis 1800 jusqu'en 1805. L'Autriche ayant perdu ces Etats, il perdit aussi sa place et vint se réfugier à Vienne, où il vivait d'une pension que lui faisait le gouvernement autrichien, à la seule condition de lui dire son avis des ouvrages dramatiques sur lesquels on jugeait à propos de le consulter.

En 1822, le fameux Barbaja réunit à la direction de l'Opéra de Naples celle de l'Opéra de Vienne, en s'engageant à envoyer chaque année un compositeur dramatique de premier ordre, chargé d'écrire expressément une partition.

La première année, il envoya Rossini, qui n'écrivit pas une note.

La seconde année, c'est-à-dire en 1823, son choix tomba sur le maestro Carafa, dont les ouvrages réussissaient partout en Italie, et qui venait de donner à Paris le *Solitaire*.

C'était au directeur à fournir au compositeur le libretto de son opéra. Barbaja tint conseil, et pensa qu'il serait avantageux de s'adresser pour cette besogne à quelque habile homme, plus influent encore qu'habile, placé de manière à couvrir de son influence le compositeur et la partition. Il signor Carpani, en sa double qualité de poëte émérite et de censeur amateur, lui parut être précisément l'homme dont il avait besoin. Il lui écrivit donc pour lui demander un poëme, et Carpani accepta tout en disant qu'il avait renoncé au métier de poëte pour se borner à celui de galant homme. Cependant, pour être plus sûr de son fait, et dans la crainte que Carpani ne tint pas exactement sa parole, Barbaja demanda un autre poëme à Romani, qui se mit en même temps à l'œuvre.

Carpani ne s'était pas expliqué sur le sujet qu'il se proposait de traiter. Ce sujet ne brillait pas par la fraîcheur: c'était *Iphigénie en*

Tauride, rhabillée sous le titre de *Pilade ed Oreste.* En recevant le premier acte de ce libretto, renouvelé des Grecs et de plusieurs autres peuples, le maestro frémit de la tête aux pieds. Indépendamment des raisons générales qu'il pouvait avoir contre un tel canevas, il en avait de particulières. Six années auparavant, presque au début de sa carrière musicale, il s'était risqué à écrire une *Ifigenia in Tauride* pour le théâtre Saint-Charles, et l'ouvrage n'avait eu qu'un faible succès. C'était assez d'une fois, assez d'Iphigénie et de Tauride : comment s'exposer de gaité de cœur à une seconde mésaventure avec les mêmes personnages et dans le même pays? Il n'y avait plus de temps à perdre, le libretto de Romani fut substitué à celui de Carpani, et le maestro se hâta d'écrire la partition de son *Abufar*, renouvelé seulement du poëte français Ducis.

En demandant ce poëme à Romani, Barbaja n'avait pas pris une précaution inutile; il en prit une autre qui n'atteste pas moins sa prudence, en soumettant d'avance *Abufar* à la censure autrichienne, et en obtenant son approbation. Oui, mais l'approbation de Carpani, l'avait-il? Un poëte dédaigné n'est-il pas implacable, et quand ce poëte a été censeur, ne doit-on pas mille fois plus encore redouter son ressentiment?

Dès son arrivée à Vienne, le maestro va trouver Carpani, lui confie son poëme, et le supplie de lui dire ce qu'il en pense. Carpani ne lui dit que peu de chose ou rien. L'*Ifigenia in Tauride* lui pesait sur le cœur et lui coupait la parole. Peut-être aussi, ne concevant pas grande opinion du musicien qui avait pu refuser l'enfant de ses veilles, s'imagina-t-il qu'*Abufar* était destiné à un *fiasco solenne*, et se fit-il un malin plaisir de lui aplanir la route vers la catastrophe qui ne pouvait lui manquer.

Vain espoir! les répétitions d'*Abufar* à peine commencées faisaient déjà du bruit. On disait beaucoup de bien de la musique : on y trouvait de l'inspiration, du mouvement, du charme; les mélodies en semblaient heureuses, l'instrumentation belle et brillante. Tous les artistes qui jouaient dans l'ouvrage étaient enchantés, et ces artistes s'y connaissaient : c'étaient Lablache, David, Donzelli, Mme Fodor et Mlle Ungher, qui remplissaient les rôles d'Abufar, de Faran, de Farasmin, de Salema et d'Odéide. Voilà le pauvre Carpani bien embarrassé! Que faire? Comment empêcher un succès qui détruit ses combinaisons, ses illusions les plus chères? Le moment presse, la première représentation approche : Abufar s'avance; il marche au triomphe, et non pas à la mort!

Tout à coup, *piano, piano*, une sourde rumeur se répand que le libretto d'*Abufar* est une chose profondément scandaleuse et immorale; qu'un amour incestueux sert de base à l'intrigue, et qu'il est surtout inouï que l'on songe à mettre en scène une pareille monstruosité lorsque chacun sait qu'une archiduchesse d'Autriche, mariée à une altesse napolitaine, le prince de Capoue, s'imagine, follement sans doute, qu'elle a épousé son frère et languit sous l'impression de cette terreur!

La rumeur grandit, grossit, s'étend, se propage comme la *calunnia* de don Basile. L'autorité s'émeut, la cour s'alarme; *Abufar*, d'abord supect, est bientôt convaincu du crime de lèse-morale et de lèse-majesté. Le véto suprême le frappe et l'arrête au moment de paraître devant ses juges naturels.

Le maestro n'a pas de peine à deviner d'où part le coup perfide; mais n'importe, son *Abufar* est blessé au cœur! Barbaja ne perd pas la tête : il déclare nettement que s'étant mis en règle avec la censure, et tenant en main son approbation préalable, entière et sans réserve, c'est à la censure qu'il fera un procès et qu'il la rendra responsable de tout le dommage qu'il aura à souffrir. Sans attendre, il produit le mémoire de ses dépenses, de ses pertes dans le cas où l'ouvrage ne serait pas donné. Bref, il se pose de telle façon que son attitude produit un effet salutaire, et que l'autorité croit devoir en venir à des propositions d'arrangement.

S'il y a un scandale au fond du libretto, quelqu'un ne saurait-il entreprendre de l'enlever? Et ce quelqu'un, n'est-il pas là tout prêt, armé de sa sagacité de censeur et de sa plume de poëte? N'est-ce pas à Carpani qu'il faut recourir pour la guérison d'*Abufar?* Ceci rappelle l'anecdote du médecin qui pansait d'une main les malheureux qu'il avait enferrés de l'autre.

Carpani se fit prier : il prétendit que la plaie était incurable et le libretto à refaire complétement. Ce n'était pas lui, mais Romani qu'il fallait charger d'une opération si dangereuse et si radicale. Mais Carpani eut beau dire et beau faire, on tomba d'accord d'un expédient, et on lui intima l'ordre de l'exécuter. L'expédient consistait à écrire une petite scène, jetée en forme d'avant-propos, et dans laquelle Abufar lui-même déclarait au public que Faran et Saléma se croyaient faussement frère et sœur; que, par conséquent, il n'y avait pas plus d'amour prohibé que sur la main. Dans un théâtre d'Italie, où tout le monde comprend la langue, cet avant-propos eût ruiné l'intérêt et envoyé la pièce à tous les diables; mais en Autriche, on ne fit pas la moindre attention à la tirade débitée par Lablache, et le succès d'*Abufar* n'en fut pas moins éclatant. La partition alla aux nues : le compositeur et les artistes furent applaudis à outrance, rappelés, acclamés, malgré la savante tactique de Carpani.

Ce qu'il y eut de mieux dans cette affaire, c'est que le bon, l'honnête Carpani éprouva le besoin de se disculper, et qu'il écrivit au maestro Carafa deux belles et longues lettres, dans lesquelles il s'efforçait de lui démontrer qu'il était plus innocent que l'enfant qui vient de naître. Le maestro lui répondit non moins éloquemment, d'abord sur le ton de l'ironie légère, mais sans rien abandonner de ses convictions. A la réplique de Carpani, le maestro répliqua une dernière fois, d'un style plus sérieux et dans une forme péremptoire. Il reprit tout l'historique du libretto, et termina ainsi son plaidoyer : « Lorsque, l'avant-veille de la représentation, l'ouvrage fut défendu par » ordre supérieur, comme on savait que je n'avais pas voulu écrire » sur le poëme que vous m'aviez envoyé, tout le monde supposa que » vous étiez la véritable cause de la défense, et un cri général s'éleva : » *Tolle, tolle, crucifige*, c'est Carpani, c'est Carpani! Ce cri se changea presque en certitude, lorsque, me trouvant dans un lieu public, » et interrogé sur la cause de la défense, je répondis ingénuement : » On m'assure que Carpani y est pour quelque chose; tous les assistaus répondirent en chœur : C'est sûr! c'est Carpani!... Il en est » bien capable! Dans ma position je ne pouvais plus douter. Je le » crus; je le crois encore fermement, et ma première idée fut d'en » écrire à Romani. Vous voyez donc que ma conviction est née de » l'opinion publique dont vous jouissez à Vienne, opinion établie » peut-être sur des antécédents que je ne pouvais combattre, ne vous » connaissant que par votre talent. Vous voyez également que si quelqu'un est dans son tort, ce n'est pas moi, mais l'opinion publique; » que si quelqu'un vous a calomnié, ce n'est pas moi, mais l'opinion » publique; que si quelqu'un doit demander pardon, ce n'est pas moi, » mais vous à l'opinion publique. *C'est un grand malheur de perdre » par notre caractère les droits que nos talents nous donnent sur la » société.* Cette maxime est d'un philosophe ancien ou moderne, je ne » sais, mais je l'ai lue quelque part. »

Après avoir ainsi clos le débat et en avoir tiré la morale, le maestro s'excusait poliment de ne pas continuer une guerre de plume qui lui dérobait un temps précieux; et il disait vrai, car il avait à nous donner le *Valet de Chambre*, la *Violette*, *Masaniello*, la *Prison d'Edimbourg*, et plusieurs autres partitions qui ont rendu son nom tout aussi populaire en France qu'en Italie.

PAUL SMITH.

NÉCROLOGIE.

G.-A. LORTZING.

L'Allemagne musicale vient de faire une grande perte en la personne d'un de ses compositeurs les plus spirituels et les plus populaires, qu'une

mort prématurée vient de frapper à Berlin, le 21 janvier, dans la quarante-huitième année de son âge. Gustave-Albert Lortzing était né dans cette même ville le 23 septembre 1803, et fut destiné dès son enfance à la scène. Après avoir obtenu très-jeune de grands succès comme acteur, il se mit à cultiver la belle voix de ténor dont il était doué. Ses débuts comme chanteur furent des plus brillants, mais bientôt il sentit que sa vraie vocation était celle de compositeur. Déjà à l'âge de 23 ans il écrivit un grand opéra intitulé : *Ali, pacha de Janina*, qui reçut un accueil très-favorable à Berlin, à Dresde, à Munich et à Vienne. Ensuite il mit successivement en musique trois opéras-comiques : le *Polonais et son enfant*, les *Deux archers* et *Czar et Charpentier*; ce dernier ouvrage fut reçu avec un enthousiasme frénétique, et devint si populaire en Allemagne, qu'en moins de six mois il avait été exécuté sur tous les théâtres de ce pays. Lortzing se retira de la scène, afin de se livrer exclusivement à la composition. Les opéras qu'il a écrits depuis sont : *Casanova*, les *Braconniers*, *Hans Sachs*, l'*Armurier*, *Ondine* et les *Dilettanti de haut parage ou la répétition d'un opéra bouffe*, ouvrage qu'il composa pour le grand théâtre de Francfort sur-le-Mein, et qui, comme on se le rappelle, a fait fureur dans cette ville. On a aussi de Lortzing plusieurs vaudevilles, des morceaux détachés de chant, et beaucoup de compositions pour la flûte et pour le piano, instruments sur lesquels il excellait lui-même. Lortzing a été successivement directeur de musique de divers théâtres de Vienne, de Dresde et de Munich ; il l'était depuis quelques années d'un théâtre secondaire de Berlin. Sa mort a été en quelque sorte subite. Dans l'après-midi du lundi, il dirigea au théâtre de la Kœnigstadt la répétition d'*Il Matrimonio segreto*, de Cimarosa; après avoir dîné, il rentra chez lui, et rédigea le règlement d'une nouvelle société philharmonique qui venait de se former à Berlin sous le nom de l'*Odéon*, et dont il avait été nommé directeur; puis il se coucha. Dans la nuit même, il se sentit très-oppressé, et le lendemain, à la pointe du jour, il envoya son domestique chercher un médecin. Lorsque le domestique revint, il trouva son maître mort. Le médecin a constaté que Lortzing avait succombé à une attaque d'apoplexie foudroyante. Il laisse de vifs regrets ; car il se distinguait non seulement par ses grands talents d'artiste, mais encore par les plus hautes qualités de l'esprit et du cœur. C'est le 24 janvier qu'ont eu lieu les funérailles. Parmi les personnes qui suivaient le char funèbre, on remarquait MM. Meyerbeer, de Kustner, Dorn et Taubert; le cortége se composait en outre des artistes de tous les théâtres. La tête du défunt était ceinte de lauriers nouvellement cueillis; devant le cercueil, reposaient sur un coussin de velours la couronne de laurier et le bâton de mesure en argent massif dont la ville de Leipzig lui avait fait hommage. En tête du cortége, marchaient les corps de musique de tous les régiments de cavalerie en garnison à Berlin. On organise un grand concert au profit de la famille du célèbre compositeur, et Meyerbeer a promis de conduire l'orchestre; de plus, il y aura des représentations à bénéfice au Théâtre royal et au Théâtre Frédéric Wilhelmstadt, auquel Lortzing était attaché en qualité de directeur de musique.

NOUVELLES.

*** Demain lundi à l'Opéra, la *Juive*, pour la continuation des débuts de Mairalt et de Mlle Poinsot.

*** Une magnifique représentation des *Huguenots* a été donnée dimanche dernier. Roger et Mme Viardot n'avaient jamais chanté les deux principaux rôles avec plus de verve et d'entraînement. Levasseur, Mme Laborde, Mlle Petit-Brière, chargée du rôle du page, les ont fort heureusement secondés, et l'exécution générale a été excellente. La foule remplissait la salle; tous les amateurs n'avaient pu être admis.

*** L'*Enfant prodigue* a produit, vendredi dernier, son effet ordinaire. L'assemblée était nombreuse et brillante. C'est un beau succès, qui se consolide et promet de durer longtemps.

*** Les répétitions du *Démon de la nuit* se continuent. La première représentation est prochaine.

*** On a lu aux artistes le poëme de *Sapho*, dont l'auteur est M. Émile Augier. La musique de cet ouvrage est, comme on sait, de M. Gounod.

*** La *Dame de Pique* jouit toujours d'une vogue sans exemple. Comme tous les artistes supérieurs, Mme Ugalde joue de mieux en mieux un rôle dans lequel on eût pu croire qu'elle avait atteint la perfection dès le premier jour. Coudere, Battaille, Boulo, Ricquier, Mlle Meyer, suivent son exemple et marchent du même pas.

*** Un opéra-comique en un acte, dont les paroles sont de M. Lockroy et la musique de Grisar, doit être incessamment représenté.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, au Théâtre-Italien, la *Figlia del Reggimento*, chantée par Mme Sontag, et l'*Elisire d'amore* avec Mlle Caroline Duprez, Lablache, Calzolari et Ferranti.

*** La reprise de *Don Giovanni*, qui devait avoir lieu la semaine dernière, est retardée de quelques jours.

*** C'est à tort qu'on dit que le Comité des études musicales du Conservatoire de musique et de déclamation s'était abstenu dans la question du remplacement de Duprez, comme professeur de chant. Au contraire, ce Comité s'est réuni samedi, 25 janvier. Il a dressé une liste de trois noms, au scrutin secret, et à la majorité des voix. Cette liste se compose ainsi qu'il suit : MM. Battaille, Géraldy et Antonin Guillot. De son côté, M. Auber a dû présenter une seconde liste au ministre, en sa qualité de directeur du Conservatoire. Les divers candidats qui se portaient comme prétendants à la classe vacante étaient dans l'ordre alphabétique : MM. Battaille, Boulangé-Kunzé, Alexis Dupond, Géraldy, Antonin Guillot, Léon-Marie, Milhès, Piermarini, Stephen de la Madelaine, Visconti.

*** Cédant à de pressantes sollicitations, Duprez se décide à ouvrir chez lui, rue Turgot, n° 13, des cours particuliers de chant, de déclamation lyrique et de haut style. C'est une bonne fortune dont les artistes et les gens du monde profiteront avec empressement.

*** L'Association des artistes musiciens et celle des artistes peintres, architectes, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, ont inauguré, le samedi 25 janvier, les belles galeries du bazar Bonne-Nouvelle par un bal qui a été fort brillant. On a pu juger, dès ce jour, des excellentes dispositions de la salle de concert, qui sera, sans contredit, la meilleure et la plus élégante de tout Paris.

*** Le concert donné par Georges Hainl, l'habile chef d'orchestre du grand théâtre de Lyon, et dans lequel Mme Pleyel a merveilleusement exécuté le concerto de Mendelssohn, a produit une recette de 4,500 fr., somme considérable pour la localité.

*** Nous sommes heureux d'annoncer que Vieuxtemps, le célèbre violoniste, depuis longtemps fixé à St-Pétersbourg, doit arriver prochainement à Paris, où il compte faire entendre plusieurs de ses compositions nouvelles.

*** Une grande matinée musicale et dramatique au profit de l'œuvre des Sts-Anges, dont le but est d'élever de pauvres orphelines, aura lieu aujourd'hui, à deux heures, dans la salle Herz, sous le patronage d'artistes renommés, et d'abord de Mlle Rachel, qui récitera quelques fragments de nos chefs-d'œuvre. Mlle Ida Bertrand et sa sœur, Ponchard et sa belle-fille, Ravina et Ascher, les deux excellents pianistes; Alard, Triébert, Willmann et Sainte-Foy s'y feront entendre. Des amateurs allemands y chanteront des chœurs avec et sans accompagnement. Rien ne manquera donc à l'attrait de cette matinée tout-à-fait exceptionnelle sous le rapport de l'art et de la charité.

*** Les journaux de Lille consacrent plusieurs colonnes de leurs feuilletons au compte rendu des soirées musicales données dans cette ville par Louis Lacombe. Parmi les compositions de l'excellent pianiste qui ont été redemandées et le plus applaudies aux trois premiers concerts, ils citent le *Choral*, le 2e trio en *la* mineur et la polonaise en *ré*. Ce sont les mêmes morceaux qui, avec l'interprétation savante des deux plus belles sonates de Beethoven et de quelques-uns des beaux morceaux de Chopin, ont valu cet hiver à Lacombe un si brillant succès dans la capitale. M. Lacombe donnera un quatrième concert qui aura lieu le 3 février, et dans lequel il fera exécuter plusieurs fragments de ses œuvres symphoniques à grand orchestre.

*** Mme Oscar Comettant, dont le monde élégant a applaudi cet hiver la voix sympathique et le talent si pur, est partie cette semaine pour Rennes, où l'attendent les dilettanti de cette ville. Mme Comettant est accompagnée de son mari, qui fera entendre aux Rennois plusieurs morceaux nouveaux de sa composition, et notamment un quatuor pour instruments à cordes, des chœurs et une mélodie fort originale pour chant et hautbois, que Mme Comettant dit à merveille. Cette artiste sera de retour le 15 à Paris, où l'appellent ses occupations régulières comme professeur.

*** M. W. Kruger, l'habile pianiste, a composé sur le *Prophète* un charmant morceau, qu'il joue souvent dans les salons, où son talent est accueilli comme il le mérite.

*** Jacques Offenbach, parfaitement remis de ses graves blessures, a reparu dans le monde musical. L'habile violoncelliste n'a rien perdu de sa merveilleuse dextérité, comme on a déjà pu s'en convaincre. Il rapporte des compositions nouvelles qui ne pourront qu'ajouter à sa réputation.

*** Nous avons annoncé déjà le concert qui sera donné, le 5 de ce mois, dans les salons de Pleyel, par M. Emile Albert. Plusieurs artistes distingués prendront part à cette brillante soirée, dans laquelle le jeune pianiste compositeur exécutera un concerto et un duo pour deux pianos, composés pour ses concerts d'Angleterre et dont le succès y a été complet. Dans le nombre des autres morceaux on entendra l'air de la *Fée aux roses*, chanté par Mme Lefebure-Vely, et l'air du *Bravo*, par Mlle Nau.

*** C'est décidément le 14 février prochain que Prudent inaugurera la nouvelle salle de l'Association des artistes-musiciens. Ce concert, à peine annoncé, préoccupe au plus haut point l'attention du monde musical et artistique. L'orchestre, dirigé par Tilmant, exécutera le *Concerto-symphonie* de Prudent. Notre grand pianiste fera entendre les *Champs* et *les Bois*, deux compositions inédites destinées à renouveler l'éclatant succès obtenu par son *Concerto*. Nous reviendrons sur la composition de cette belle fête à l'éclat de laquelle concourront, pour la partie vocale, Mme Dorus-Gras et Moriani.

*** Mme Lucci-Sievers vient d'arriver à Paris. Cette artiste vraiment distinguée, comme cantatrice et pianiste, se propose d'y donner des leçons de chant, de piano et aussi d'harmonium.

*** Un flûtiste, dont la réputation s'est faite dans les principales villes d'Italie, M. Emmanuel Krakamp, va bientôt solliciter les suffrages du public parisien.

*** M. Emile Norblin, l'excellent violoncelliste, donnera mardi prochain, 4 février, dans la salle Sax, une soirée musicale.

*** M. Ferdinand Praeger, le pianiste distingué, récemment arrivé de Londres, fera entendre quelques-unes de ses compositions demain lundi, 3 février, dans la salle Sax.

*** Les lettres que nous recevons de Londres confirment ce que nous savions déjà du succès de Mlle Lucciola au concert donné par Balfe à Exeterhall. Le premier morceau chanté par cette artiste, que la nature a douée d'une voix de tenor, a été accueilli avec une grande faveur et a produit beaucoup d'effet. Il en a été de même du second, tiré du *Prophète*, et qu'on lui a redemandé, ainsi que du *Brindisi*, dont chaque couplet a été couvert de bravos.

*** Dans une brillante soirée musicale, récemment donnée à Auteuil, M. Auguste Vincent, jeune pianiste, élève favori d'Edouard Wolff, et M. Anthony Thouret fils, violoncelliste, élève de M. Vaslin et lauréat du Conservatoire, ont exécuté un grand duo concertant sur les thèmes du *Prophète*, composé par eux pour piano et violoncelle. Après ce morceau vraiment remarquable, les deux artistes se sont fait entendre séparément dans divers morceaux d'Edouard Wolff et de Servais. M. Vincent a joué de plus une valse de sa composition, qu'il a été obligé de redire une seconde fois.

*** Le ministre de l'instruction publique vient de souscrire pour cinquante exemplaires du quatuor d'Auguste Morel.

*** Mlle Blahetka, l'auteur de tant de jolis morceaux de piano, vient de faire paraître deux nouvelles compositions : un *Pater noster* à quatre voix et un *Ave Maria*. Ces deux morceaux sont destinés à un légitime succès.

*** La vogue des bals masqués de l'Opéra augmente de semaine en semaine. On s'en aperçoit à l'élévation toujours croissante de la gaîté dans la salle et de la recette dans la caisse. Maintenant que nous venons d'entrer dans le carnaval, il n'y aura plus qu'à ouvrir les portes et à laisser passer.

Chronique départementale.

*** *Perpignan*, 26 janvier. — Un violoniste très-distingué, M. Lomagne, vient de donner dans notre ville un grand concert spirituel au bénéfice des pauvres, et dans lequel il a fait entendre, sous son habile direction, un ouvrage fort remarquable de sa composition, le *Stabat Mater*, écrit pour trois voix, chœurs et grand orchestre. — Cette œuvre classique et touchante, qui révèle à chaque strophe le génie du musicien profond, a produit une grande sensation parmi les auditeurs, et a soulevé d'unanimes applaudissements.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles*. — La Société philharmonique va, dit-on, se faire construire un local dans le plan duquel se trouve comprise une salle de concert qui l'emportera sur toutes celles que possède Bruxelles et qui sera mise par la Société à la disposition des artistes étrangers.

*** *La Haye*. — On vient de représenter, sous le titre de *Lambert Simnel*, un opéra dont M. Scribe, commandeur de l'ordre du Chêne, et un collaborateur inconnu ont fourni le libretto. La musique, un peu bruyante, nous dit notre correspondant de La Haye, et un peu fortement orchestrée, est attribuée par l'affiche à M. Van der Does, maître de piano du roi Guillaume III. Mais les gens qui prétendent connaître le secret de la coulisse veulent donner à l'ouvrage une paternité plus auguste. Quoi qu'il en soit, l'opéra a été vivement applaudi. Le subside de 100,000 florins que le roi accorde au Théâtre-Français à La Haye cessera à la fin de cette année. On attribue à S. M. le projet d'établir, à la place de l'Opéra français, un théâtre consacré à la représentation des pièces hollandaises, dont le texte et la musique seraient exclusivement écrits par des Hollandais.

*** *Hambourg* — Les répétitions de *Charles VI*, d'Halévy, sont poussées avec une grande activité. La mise en scène sera des plus splendides. Les décors sont de la main de Gropius, de Berlin. Les principaux rôles sont confiés à Mmes Wagner et Marlow.

*** *Leipzig*. — La représentation du *Val d'Andorre*, le 18 janvier, a été une des plus brillantes de la saison.

*** *Cobourg*. — La saison a été close par le *Prophète*. Notre troupe lyrique s'est établie à Gotha, et elle se dispose à jouer la *Grande-Duchesse*, de Flotow.

*** *Kœnigsberg*. — Les événements de la saison musicale sont : la *Fée aux Roses* d'Halévy et les concerts des sœurs Néruda. Ces jeunes virtuoses, l'une sur le violon, l'autre sur le piano, ont donné une douzaine de concerts qui tous avaient attiré du monde.

*** *Berlin*, 25 janvier. — Meyerbeer vient d'être nommé membre honoraire de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg, qui ne se compose que des personnages de la plus haute noblesse de cette capitale. Le premier membre honoraire de cette compagnie était l'illustre Joseph Haydn.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— On demande un accordeur de piano-ouvrier, pour être occupé à l'année chez M. Challiot, facteur d'instruments et éditeur de musique.

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu

ET 40, RUE VIVIENNE.

LEIPZIG, BREITKOPF ET HAERTEL — LONDRES, T. CHAPPEL.

L'OUVERTURE ET TOUS LES NUMÉROS DÉTACHÉS

DE LA

DAME DE PIQUE,

Opéra-comique en 3 actes,

PAROLES DE M. EUGÈNE SCRIBE,

MUSIQUE DE

F. HALÉVY.

PREMIER ACTE.

1. **Air** chanté par M. Battaille : «C'est un feu qui brûle sans cesse.» 4 50
2. **Air** chanté par M. Boulo : « Quand la blanche neige. ». . . . 3 75
2 *bis*. Le même transposé une tierce plus bas 3 75
3. **Légende** chantée par Mlle Meyer : «Soudain un démon apparut.» 4 50
3 *bis*. La même transposée pour contr'alto. 4 50
4. **Grand duo** chanté par MM. Boulo et Couderc : « Depuis trois mois je porte cet insigne. ». 7 50
5. **Romance et air** chantés par Mme Ulgalde : «Créneaux que je vois apparaître. ». . . . . 6 »
6. **Romance** seule, extraite du n° 5 : «Créneaux que je vois apparaître. » . . . . . 3 »
6 *bis*. La même transposée un ton plus bas . . . . . 3 »

DEUXIÈME ACTE.

7. **Romance** chantée par M. Boulo : «Ma sentence est prononcée.» 3 75
7 *bis*. La même transposée une tierce plus bas 3 65
8. **Couplets du jeu** chantés par M. Battaille : « Je n'ai qu'un plaisir et qu'un vœu. ». . . . . 5 »
8 *bis*. Les mêmes transposés une tierce plus haut. . . . . 5 »
9. **Couplets** chantés par Mlle Meyer : « Ces tristes retraites. ». . 3 »
9 *bis*. Les mêmes transposés un ton plus bas. . . . . 3 »
10. **Recit et romance** chantés par Mme Ugalde : « Constantin, je l'ai dit, sortira de ces lieux. » 4 50
10 *bis*. **Romance** à 2 voix extraite du n° 10, chantée par Mme Ugalde et M. Boulo : « Dans ces demeures souterraines». . . . 4 50
11. **Grand duo** chanté par Mme Ugalde et M. Battaille : « Allons donc, lâche, et que cette liqueur. ». . . . . 9 »

TROISIÈME ACTE.

12. **Romance** chantée par M. Battaille : « Le trois, le dix et la dame de pique. » 4 50
12 *bis*. La même transposée un ton plus haut. 4 50
13. **Quintette** : « O surprise! ah! tout marche. » . . . . . 6 »
14. **Couplets** chantés par Mme Ugalde : « Non seulement je suis bossue. ». . . . . 5 »
14 *bis*. Les mêmes transposés un ton plus bas . . . . . 5 »
15. **Grand duo** chanté par Mme Ugalde et M. Boulo : « Ne suis-je pas une sœur, une amie. » . . . . . 9 »
15 *bis*. **Romance** extraite du duo : « Et qui vous oblige à de tels aveux. » . . . . . 3 »

DEUX QUADRILLES PAR MUSARD. — UN QUADRILLE PAR STRAUSS.

LA PARTITION POUR PIANO ET CHANT.

LA GRANDE PARTITION ET LES PARTIES D'ORCHESTRE.

GRANDE VALSE BRILLANTE PAR ETTLING.

Polkas, Mazurkas, Redowas, etc. — Arrangements et Morceaux pour tous les instruments et par les auteurs les plus célèbres.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 6. 9 Février 1851.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Delizy et Cie, 13, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, n.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse. 30
Étranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Nécrologie, Gasparo Spontini, par **Paul Smith.** — Concerts, par **Henri Blanchard.** — Critique de la critique. — Question de contrefaçon. — Association des artistes dramatiques, compte-rendu des opérations de la Société depuis sa création. — Nouvelles et annonces.

NÉCROLOGIE.

GASPARDO SPONTINI.

Le dernier des grands musiciens d'une époque déjà lointaine vient de descendre au tombeau. Spontini est allé rejoindre Méhul, Cherubini, Lesueur, Kreutzer, Berton, Paër et quelques autres encore, dont l'illustration appartenait à deux siècles. Plus jeune que tous ces maîtres, il les égala ou les surpassa d'un seul coup. Sa gloire atteignit son apogée en même temps que celle de l'Empire, et, comme elle, ne tarda pas à s'arrêter; mais il vécut plus de quarante ans, et sans l'épuiser, sur cette gloire qui eût suffi à des jours bien plus longs que les siens, car elle est immortelle.

Spontini fut du nombre de ces étrangers qui vinrent en divers temps, d'Italie ou d'Allemagne, faire leurs chefs-d'œuvre en France et ne les firent que là. Lorsqu'on refusait à notre pays et à notre école la faculté de produire, on ne pouvait leur contester du moins celle d'inspirer. Il était né le 17 novembre 1778, non pas à Iesi, petite ville des Etats-Romains, mais à Miolatti, village situé à peu de distance. Il n'étudia pas, comme on l'a imprimé, avec le père Martini, qui, suivant la remarque de M. Fétis, mourut en 1784, et, dix ans avant sa mort, ne prenait plus d'élèves, à cause des souffrances dont il était accablé. En 1791, le jeune Spontini se rendit à Naples et fut admis au Conservatoire della Pieta. Il avait alors treize ans : il n'en avait que dix-sept lorsqu'il fit représenter son premier opéra, *I Puntigli delle donne*. C'était commencer de bonne heure, mais beaucoup d'autres compositeurs n'avaient pas été moins précoces, et, du reste, la carrière italienne de Spontini ne se distingue par aucun trait particulier. Il travaillait avec ardeur et promptitude; il allait composant de ville en ville, de royaume en royaume. En 1796, il écrivit à Rome *gli Amanti in cimento*, et à Venise, l'*Amor secreto*. Revenu à Rome l'année suivante, il composa l'*Isola disabitata* pour le théâtre de Parme, où il ne put aller diriger les répétitions de son ouvrage, parce qu'un engagement l'appelait à Naples pour y mettre en scène l'*Eroismo ridicolo*.

En 1798, il donna à Florence *Teseo riconosciuto*, puis à Naples la *Finta Filosofa*, et en 1800, la *Fuga in maschera*. Pendant les années 1800 et 1801, il écrivit à Palerme, pour la cour réfugiée en Sicile, *I Quadri parlanti*, *Il Finto Pittore*, *gli Elisi delusi*. De retour sur le continent, il alla composer à Rome *Il Geloso e l'audace*; puis il se rendit à Venise, où, pendant l'année 1802, il mit en scène *le Metamorphosi di Pasquale*, *Chi più guarda non vede*, et la *Principessa d'Amalfi*, qui fut la dernière production donnée par lui en Italie. Si à tous ces ouvrages on ajoute une *Bérénice*, dont parlent quelques biographes, on aura un total de seize partitions écrites dans l'espace de sept années, ce qui n'excède pas les proportions connues et en usage autrefois dans cette belle et fertile contrée. Ceux qui ont lu quelques-unes de ces œuvres assurent qu'on y trouve dans leur germe, avec les traditions de Cimarosa et des autres contemporains, plusieurs des inventions et formules que Rossini exploita plus tard avec tant d'éclat populaire, notamment le fameux crescendo. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'en écrivant le finale du *Barbiere di Siviglia*, Rossini se souvint un peu de celui de la *Vestale*. Pourquoi ne se serait-il pas rappelé d'autres choses encore dont son enfance avait pu être frappée? Il avait si bonne mémoire et savait si bien en profiter!

C'est en 1803 que Spontini vint à Paris. Il y donna d'abord des leçons, et en 1804, il fit représenter sa *Finta Filosofa* au Théâtre-Italien. De là au théâtre de l'Opéra-Comique il n'y avait qu'un pas. Spontini franchit ce pas; mais il débuta par deux chutes, celle de *Julie* ou le *Pot de fleurs*, dont il est pourtant resté un air de vaudeville, et celle de la *Petite maison*, dont la représentation ne put même être achevée. Il y a des gens qui pensent et qui répètent sans cesse que nul obstacle ne saurait empêcher le génie de parvenir. Nous souhaitons qu'ils disent vrai; mais nous voyons si souvent le hasard jouer un rôle important dans les circonstances qui viennent en aide au génie, que nous ne pouvons nous défendre d'une certaine crainte, en songeant que le hasard peut s'abstenir quelquefois. Ce que nous allons raconter, nous le tenons de l'un des auteurs de cette *Petite maison* si malencontreuse, qui faillit ensevelir sous ses ruines un compositeur naissant.

« Après le spectacle, dit mon poëte sifflé, nous étions dans un café, » tout meurtris de notre disgrâce, et nous consolant fort tristement. » Spontini n'était pas le moins affecté; pour lui rendre un peu le » courage, je me mis à lui citer les divers genres d'infortunes dont » la carrière théâtrale est semée. Tenez, ajoutai-je, voici par exemple » M. Jouy, mon ami, qui a un poëme de grand opéra reçu depuis » longtemps, et qui ne peut réussir à le faire mettre en musique. » C'est à qui le fera languir, Méhul, Cherubini, qui le tient encore et » n'en finit pas!... A ces mots, vous eussiez vu Spontini sortir de son » abattement, se réveiller, bondir, s'attacher à Jouy en s'écriant : — » Comment, Monsieur, vous avez un poëme de grand opéra reçu par » le jury!... Mais un grand opéra, Monsieur, c'est la fortune d'un » homme, c'est la vie d'un artiste!... Vous avez un grand opéra et

» les musiciens le dédaignent!... Retirez votre poëme, Monsieur, re-
» tirez-le par grâce et donnez-le moi. »

Ce poëme, c'était celui de la *Vestale*, dont en effet Cherubini ne se souciait guères, et qu'il rendit à son auteur. Mais que serait il advenu de Spontini et de sa muse si la *Petite maison* ne fût pas tombée, et s'il n'eût pas rencontré M. Jouy dans un café?

Spontini avait son poëme, il écrivit sa partition; ce n'était que la moitié de la besogne: il s'agissait d'arriver au théâtre et à la représentation. Dans l'intervalle, la collaboration de M. Jouy et de Spontini s'inaugura par un succès d'opéra-comique, celui de *Milton*, qui resta au répertoire. Spontini donna encore l'*Eccelsa gara*, intermède italien, au théâtre Louvois et un oratorio chanté au même théâtre. L'impératrice Joséphine le nomma directeur de sa musique, et il ne fallut pas moins que cette haute protection pour frayer le chemin à la *Vestale*, malgré les résistances, les dénigrements, les jalousies et les railleries de toute espèce. Si le succès de la *Vestale* fut une immense victoire, Spontini ne l'obtint pas sans combat. Il avait contre lui toute l'école française, retranchée et fortifiée au Conservatoire, où longtemps après le succès, il fut encore de bon goût de se moquer de la *Vestale*. Mais il arriva dès lors ce qui se renouvela depuis à l'avénement de Rossini. Les maîtres, les pédants, choqués de certaines fautes de grammaire, scandalisés de certains tours de phrases, avaient beau dire et beau se courroucer, les élèves faisaient comme le public, ils couraient à la *Vestale* et la trouvaient fort de leur goût. La *Vestale*, condamnée par le Conservatoire, comme le *Cid* l'avait été par l'Académie, devint l'idole de Paris, de la France et de l'Europe. Quel bonheur pour Spontini que la chute de sa *Petite maison!*

La *Vestale* avait été donnée le 15 décembre 1807 : *Fernand Cortez* parut deux ans après, en 1809, et c'était encore un chef-d'œuvre, moins complet que le premier, mais admirable de couleur, d'invention, d'originalité grande et hardie. La scène de la révolte des soldats espagnols est écrite avec la plume de Corneille : c'est après le finale du second acte de la *Vestale*, ce que Spontini a composé de plus sublime, de plus saisissant. Hélas! nous nous heurtons ici contre les colonnes d'Hercule. La *Vestale* et *Fernand Cortez*, voilà pourquoi Spontini est illustre et pourquoi il mérite une place à côté des génies créateurs Dans tout ce qu'il a composé depuis, il est resté au-dessous de lui-même : jamais il ne put retrouver le souffle puissant qui l'avait élevé si haut et par deux fois.

La direction du Théâtre-Italien lui fut confiée en 1810; mais il ne la garda que deux années. Vers la même époque, il avait épousé l'une des nièces du célèbre facteur de pianos, Erard, femme excellente, aussi dévouée que distinguée, près de laquelle il a rendu le dernier soupir. Il travailla seul ou avec des associés à divers ouvrages de circonstance: *Pélage* en 1814, les *Dieux rivaux* en 1816. Il écrivit en 1817 la bacchanale du troisième acte des *Danaïdes*, dans laquelle revivait son génie, dernier éclair de sa verve musicale. En 1819, *Olympie* fut représentée, après une longue attente et dix-neuf mois de répétitions. Ce grand ouvrage, que Spontini croyait destiné au plus beau succès, ne réussit pas, et ce fut pour le compositeur une douleur moins encore qu'une surprise. *Olympie* le dégoûta de la France, et il accepta les propositions que lui faisait le roi de Prusse. En 1820, il partit pour Berlin, avec le titre de premier maître de chapelle de la cour et de directeur de musique du théâtre, accompagné d'un traitement de 36,000 fr. La vengeance lui tenait au cœur : il commença donc par faire jouer *Olympie*, avec un troisième acte refait par Hoffmann. Il écrivit successivement, de 1820 à 1827, *Lalla-Rook*, opéra ballet pour les fêtes de la cour; *Nourmahal, Alcidor* et *Agnès de Hohenstaufen*, qu'il refit en 1837, comme il avait déjà refait son *Fernand Cortez*. Il composa encore une marche pour la fête du roi de Prusse, le *Chant du peuple prussien*, et un hymne exécuté à Berlin, à l'occasion du couronnement de l'empereur de Russie.

Spontini jouissait à Berlin d'une position magnifique; mais il y cherchait vainement les beaux jours de la *Vestale* et de *Fernand Cortez*. Il eut à soutenir des querelles très-vives, que son caractère irrascible ne suscitait que trop souvent autour de lui. *Olympie* l'avait banni de France : *Nourmahal, Alcidor* et *Agnès de Hohenstaufen* l'y ramenèrent. Il en avait appelé de la France à la Prusse: il n'était pas content de la justice allemande, et il voulut en appeler de la Prusse à la France, dont il avait eu jadis tant à se louer. Il voulut voir si le temps et l'absence n'auraient pas replacé ses juges français dans les dispositions qu'ils lui avaient jadis si hautement manifestées. Il espéra les retrouver changés à son avantage, et revint solliciter la faveur de comparaître devant eux.

Cette faveur, il ne put jamais l'obtenir, et nous avons été témoins de la colère profonde qu'il en ressentait. Spontini ne se rendait aucun compte de la décadence qui s'était opérée dans son talent. Il s'ennuyait d'être toujours appelé l'illustre auteur de la *Vestale*, comme Alexandre Duval l'aimable auteur du *Prisonnier*, et ne concevait pas pourquoi on s'obstinait à ne pas le saluer du titre de ses nouveaux ouvrages, qui, suivant lui, valaient bien la *Vestale*, et même beaucoup mieux. Jamais artiste n'éprouva plus sensiblement que lui le chagrin de voir le succès s'éloigner comme une maîtresse infidèle, et persister à ne pas revenir. Spontini, qui avait eu quelque chose de la vigueur de Corneille, lui ressemblait aussi en ce point qu'il se survivait à lui-même et ne se l'avouait pas. Comme le vieux Corneille, il eût écrit au roi :

Est-il vrai, grand monarque, et puis-je me vanter
Que tu prennes plaisir à me ressusciter?
Qu'au bout de quarante ans, Cinna, Pompée, Horace,
Reviennent à la mode et retrouvent leur place,
Et que l'heureux brillant de mes jeunes rivaux
N'ôte point le vieux lustre à mes premiers travaux?
Achève : les derniers n'ont rien qui dégénère,
Rien qui les fasse croire enfants d'un autre père.
Ce sont des malheureux étouffés au berceau,
Qu'un seul de tes regards tirerait du tombeau.

Spontini est mort sans comprendre pourquoi ce regard lui était refusé, non par un roi, mais par le public et les directeurs, qui sont les rois de l'époque. Il est mort sans comprendre la préférence qu'on accordait aux productions de ses rivaux, de ses successeurs. A son retour en France, en 1836, il déclarait naïvement qu'on n'y faisait plus que de la musique *féroce* (c'était son expression), et il était décidé à tenter une révolution dans le sens opposé à celle qu'il avait consommée jadis : « Ce que j'ai fait pour la force, disait-il, je le ferai pour la » grâce. » Et il oubliait qu'on ne fait plus de révolutions, surtout comme celle qu'il voulait faire, quand une certaine heure du soir a sonné.

Toutes ces illusions, tous ces désappointements remplirent d'amertume la vieillesse d'un homme qui n'avait qu'à se laisser être heureux. Dans les derniers temps de sa vie, son oreille devint dure et sa mémoire s'affaiblit. Il eut l'idée d'aller respirer l'air natal. Depuis six mois, il habitait la ville d'Iési, qui l'avait reçu avec les honneurs réservés aux têtes couronnées. Quoique atteint d'un rhume violent, il voulut, malgré les instances de sa femme, assister à l'office divin. Il gagna du froid dans l'église, et au bout de deux jours il avait succombé.

Spontini était de ceux qui portent haut le sentiment d'artiste et celui de leur valeur personnelle. Nous nous rappelons encore le cri d'indignation qui lui échappa un jour, à propos des modifications qu'une partition ancienne allait subir : « *Comment...! ils m'arrangeront donc aussi, moi!* » Il était comblé de toutes les distinctions, de toutes les dignités, jusqu'à celle de comte de Saint-André, qu'il avait peut-être la faiblesse de préférer au titre d'auteur de la *Vestale*. Sous l'empire, cette partition avait été désignée pour les prix décennaux. L'Institut l'avait nommé membre de la section de musique, en remplacement de Paer. L'association des artistes-musiciens le compta parmi ses fondateurs, et le vit longtemps assidu à ses séances. Spontini avait même voulu léguer à cette institution ses manuscrits et sa bibliothèque,

mais une difficulté de forme empêcha cette intention de se réaliser. Spontini créa d'ailleurs dans son pays plusieurs institutions de bienfaisance qui attirent les bénédictions sur son illustre nom.

Un service a été célébré pour lui dans l'église de la Madeleine, sans autre musique que l'orgue et les chœurs. Plusieurs morceaux de *Fernand Cortez*, entre autres le beau duo des prisonniers, avaient été arrangés sur des paroles latines. M. Lefébure Wély a exécuté sur l'orgue l'hymne du matin, et une marche de la *Vestale*. L'un des artistes qui ont joué d'origine dans ce chef-d'œuvre, Derivis, qui remplissait si bien le rôle du grand-prêtre, assistait à la cérémonie religieuse avec une foule d'artistes et les confrères de Spontini à l'Institut.

PAUL SMITH.

CONCERTS.

Mme Pleyel est toujours à Lyon; elle continue d'y donner des concerts qui attirent la foule ainsi que la bonne société, et font pleuvoir autour d'elle tout ce que la saison peut produire de fleurs et d'enthousiasme dans une ville éminemment commerciale avant tout. C'est qu'il faut le dire aussi, Mme Pleyel possède un de ces talents exceptionnels qui s'assimilent tous les genres, font naître toutes les impressions. Son jeu, son toucher, son phrasé, ont cette limpidité qu'exigent le genre classique, la première manière de Beethoven et l'élégance du style de Hummel. Il résulte de son doigté, logiquement irréprochable, un son pur, égal, rond, ample et brillant, qui permet à l'oreille la plus fine, comme à la moins exercée, de percevoir toutes les notes du trait le plus compliqué, ainsi qu'il émeut, dans la mélodie, les esprits les plus prévenus contre la musique instrumentale et surtout le piano. C'est que Mme Pleyel, à tous les moyens matériels de son art, au mécanisme le plus parfait qui se puisse concevoir, joint cette mimique nécessaire, indispensable au virtuose, qui l'empêche de passer pour un descendant, un produit, un chef-d'œuvre de Vaucanson, le célèbre fabricateur d'automates savants, ou le joueur d'échecs et le danseur de corde de Maelzel.

En entrant dans la seconde période de son talent, ou plutôt dans la seconde phase de son génie, Beethoven a passionné l'art instrumental, celui du piano comme celui de l'orchestre, ainsi que Weber; il faut donc autre chose que le mécanisme des doigts pour bien interpréter cette musique, cette langue universelle; il faut que la tenue, le regard, le geste même du virtuose, soient en harmonie avec l'esprit du morceau qu'il exécute S'il se met au piano comme un employé du cadastre se place à son bureau pour faire un rapport ou tracer des figures de géométrie; si la pianiste promène ses doigts sur les touches froides du clavier comme une ouvrière en dentelles fait mouvoir les fuseaux de son petit métier, l'auditeur reste froid comme le clavier. Entre cette tenue impassible, cette raideur triste, ce regard fixé sur les touches, ce jeu mécanique de l'avant-bras et du poignet, et la pantomime exagérée, maniérée, le mouvement des épaules qui simule l'expression, il est une attitude animée, passionnée, un regard non quêteur adressé à son auditoire, mais inspiré, mais cherchant à saisir au vol la pensée de l'art qui semble monter des doigts dans les yeux et les remplir des larmes que doit provoquer une mélodie touchante et triste, et venant du cœur.

C'est ainsi que disait, que chantait la muse lyrique de Thespi, la Corinne antique; et c'est ainsi que procède Marie Pleyel lorsqu'elle est au piano, assise devant cette caisse de joli bois plus ou moins carrée, oblongue, produisant un bruit plus ou moins monotone sous les doigts de tant de pianistes, mais qui devient la lyre et le capitole de la moderne Corinne, ou le trépied de la pythonisse de Delphes, de la sibylle de Cumes, de la prophétesse d'Endor; car la célèbre virtuose rit et pleure, et s'impressionne elle-même de toutes les sensations qu'elle provoque, soit qu'elle veuille exprimer le profond désespoir de la Marguerite de Schubert, soit qu'elle peigne le tumulte et les cris joyaux des chasseurs, ou le tournoiement d'une tarentelle échevelée (*il giro della tarentella scarmigliata*), et folle jusqu'à la mort.

Caractériser, préciser le talent de Mme Pleyel n'est pas chose facile. Pour ne pas nous servir de cette expression de CHARME, mot vague, affecté, de féerie ou de vieille et banale galanterie du siècle passé, nous dirons que la grande pianiste s'est fait un style éclectique de tous les styles; qu'à la plastique de Thalberg elle unit la fougue et le caprice et le *brio* de Liszt. S'associant par l'inspiration à la poésie des grands maîtres de piano, tels que Mozart, Clémenti, Beethoven et Weber, elle colore de sa poétique et spirituelle interprétation les ouvrages de nos modernes compositeurs, et relie ainsi le présent au passé, on pourrait même dire à l'avenir, car chacun se prend à penser que l'art de jouer du piano ne peut aller au-delà des limites où l'a fait parvenir Mme Pleyel.

DEUXIÈME CONCERT DE LA SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE.

Les artistes consciencieux et soigneux de la Société de Sainte-Cécile ont dit avec un respect religieux la huitième symphonie en *ut* majeur de Mozart. Si cela n'est pas très-passionné, ce n'est pas au moins de la musique divagante. L'auteur sait ce qu'il veut; il chante délicieusement dans un admirable adagio, et ne fait pas moins délicieusement de la science (deux mots qui hurlent de se trouver ensemble pour un romantique), dans le finale de cette belle symphonie.

La *Plainte d'amour*, romance inédite de J.-J. Rousseau, pour quatuor vocal et accompagnée par le chœur, est d'un charmant effet. La mesure de voix et l'expression des choristes font plus d'honneur à M. Wekerlin qui les dirige, qu'aux quatre solistes, qui n'ont pas constamment chanté juste. Mme Ugalde a chanté, elle, comme toujours, en faisant un pas de plus vers la perfectibilité.

Les fragments du grand octuor de Beethoven pour deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons et deux cors, ont été exécutés avec autant d'expression que d'ensemble par MM. Romedenne, Garimond, Leroy, Mongé, Marzoli, Limberger, Mohr et Maury.

La fantaisie pour piano, orchestre et chœur (œuvre 80) du même compositeur, est un ouvrage complexe, dans lequel est bien dessinée la partie du piano, qui a été fort bien exécutée par M. Camille Saint-Saens. M. Séghers a dirigé tout cela en chef d'orchestre chaleureux, convaincu, et par conséquent d'avenir.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

Alard, notre premier violoniste français, a repris, avec MM. Franchomme, Casimir Ney, Armingaud, Deledicque et Gunsberg, les séances qu'il donnait annuellement dans la petite salle du Conservatoire, et qui ont lieu maintenant chez Sax. Dire qu'on entend dans ces matinées les œuvres de Mozart, de Haydn, de Beethoven et de Mendelssohn interprétées par les gaillards ci-dessus dénommés — qu'on nous pardonne cette dénomination vulgaire, — c'est désigner ces séances de bonne musique comme étant le rendez-vous des meilleurs amateurs de Paris.

GRANDE MATINÉE MUSICALE ET DRAMATIQUE DONNÉE AU PROFIT DE L'ŒUVRE DES SAINTS-ANGES.

Un programme interminable, et qui a paru court au nombreux et brillant auditoire qui remplissait complétement la salle Herz, par le talent des artistes qui ont concouru à cette fête philanthropique, a été donné dimanche par Mmes de Châteauneuf et de Grammont, qui ont organisé et dirigé cette belle fête dramatique et musicale avec une infatigable activité. Mlle Rachel a dit de beaux vers comme elle sait les dire; elle a quêté de compagnie avec Mme Charles Ponchard, et la récolte a été ce qu'elle devait être, confiée à de telles mains. Alard a chanté sur son violon toute la belle et émouvante tragédie lyrique de la *Favorite*; Ste-Foy, de l'Opéra-Comique, a raconté de la façon la plus naïve et la plus comique, la plus amusante et la plus ébourif-

fante, *les Fourches Claudine* et *le Bonnet d'âne*; Mme Charles Ponchard a délicieusement chanté *Bocage épais*, la suave cavatine des *Mousquetaires de la Reine*, comme M. Ascher a décrit d'une façon charmante les circonvolutions du vol des hirondelles sur le piano, comme Mlle Ida Bertrand a dit la romance du Saule et le *Brindisi* qu'on lui a redemandé.

Avec tant et de si jolie musique, avec de pareils interprètes, comment voulez-vous qu'on résiste à toutes ces séductions artistiques, et que la bienfaisance ne soit pas triomphante sur toute la ligne?

Ponchard, qui s'est aussi distingué dans cette belle matinée par son extrême complaisance et par son talent, avait préparé la quête miraculeuse en chantant une romance tout-à-fait de circonstance : *l'Aumône est la sainte rosée*, et qu'on nous a dit être de Boïeldieu. Il a chanté encore une autre romance de fort bon style, composée par Edmond Hocmelle, et le duo de *Ma Tante Aurore*, avec sa belle-fille.

Enfin, Triébert a fait résonner son hautbois champêtre ; des chœurs allemands ont été dits par des amateurs comme par de vrais artistes, et un autre enfant de la Germanie, qui promet à notre scène lyrique une basse-taille de première qualité, M. Willmann, s'est signalé dans l'air des *Mystères d'Isis*, dans celui de *Nabuco*, mais surtout dans la *Dernière pensée* de Schubert, qu'il a rendue avec un sentiment profond et une voix magnifique.

L'OPÉRA DE SALON.

M. Charles Poisot, qui a donné, il y a quelque temps, un petit acte à l'Opéra-Comique, intitulé *le Paysan*, s'est imaginé d'écrire, en attendant que nous ayons un second théâtre d'Opéra-Comique, une partition de ce genre, et de la faire exécuter chez lui, ne fût-ce que pour suivre la mode des proverbes représentés au Théâtre-Français et dans l'hôtel de M. de Castellane. Le *Coin du feu*, petit opéra intime, paroles de M. Tréfeu, a donc été mis en musique par M. Charles Poisot; et il a réussi par devant un auditoire ami et bienveillant, comme il aurait pu réussir vis-à-vis d'un public payant.

MM. EMILE NORBLIN, FERDINAND PRAEGER ET Mme WARTEL.

Fils d'un excellent violoncelliste et numismate instruit, M Emile Norblin joue fort bien du violoncelle lui-même. Il a donné une soirée musicale dans la salle Sax, mardi, 4 février. La séance a commencé par un quintette pour instruments à cordes, exécuté par MM. Saenger, Fridrich, Millaut, Norblin et Gouffé, et composé par M. Lefebure-Wely. C'est une œuvre d'une harmonie très distinguée, peut-être d'un style un peu trop lié, trop dans le genre d'un prélude d'orgue, et qui laisse à désirer que le premier violon, et même les autres instruments, par quelques traits caractéristiques et de fantaisie, se dessinent un peu plus capricieusement et avec quelque originalité, cette première règle de toute composition. Quoi qu'il en soit, ce quintette est remarquable et a été dit remarquablement par les exécutants.

Dans ses morceaux d'ensemble, ou dans le solo exécuté par lui, M. Norblin s'est montré le digne héritier de son père pour le style, la justesse et la manière de chanter sur son instrument.

M. Ferdinand Praeger, pianiste de Londres, est venu tâter le terrain musical de Paris. Il a paru devant un auditoire prié, invité par lui à venir l'entendre dans la salle Sax. Sa séance se composait de onze morceaux de piano, écrits par M. Praeger, et dits par lui à la suite l'un de l'autre, sans interpolation d'aucun autre solo instrumental, de romance ou de chansonnette. M. Praeger a voulu sans doute voir jusqu'où irait le dilettantisme français en fait de piano. Liszt a tenté jadis cette épreuve. C'était une fatuité musicale et pianistique qui lui était permise : il ne l'a pas recommencée cependant. M. Praeger a dû être content de l'accueil, de la patience et même des suffrages du public français. Nous lui conseillons de faire comme Liszt, de ne pas recommencer ce soliloque musical un peu trop prolongé. On a remarqué toutefois et même applaudi son *andante caractéristique*, le *grand morceau de concert* et *la Prière, chant maggyar*.

Une autre pianiste d'un talent avoué, très-connu dans Paris, et souvent et justement applaudie, Mme Wartel, a donné chez elle, avant son départ pour Berlin et Vienne, où elle va retrouver des admirateurs de connaissance, une soirée intime de bonne musique de chambre. Elle a dit avec MM. Cuvillon et Franchomme le premier trio en *ré* mineur de Mendelssohn, morceau d'un incontestable mérite, mais dans lequel la partie de piano est terriblement bavarde. Une sonate pour piano et violoncelle, du même, et celle de Beethoven pour piano et violon, ont été dites par Mme Wartel, MM. Franchomme et Cuvillon, d'un style délicieux. Des mélodies graves et religieuses, composées par M. Delsarte, l'interprète né de Gluck, ont été chantées ensuite avec un bon sentiment vocal et même dramatique, par Mlle Wertheimber, jeune élève de Manuel Garcia, de Bordogni et du Conservatoire. Cette jeune personne ne chante ni de la gorge, ni de la tête, ni des yeux, mais de la poitrine et du cœur, et aussi par les excellents procédés, bien que divers, de la double méthode de ses deux habiles professeurs.

HENRI BLANCHARD.

CRITIQUE DE LA CRITIQUE.

Il est un journal, une espèce de revue, qui s'est imaginé de faire de la critique en partie double, en collaboration, comme deux, trois et même quatre auteurs se mettent parfois ensemble pour formuler un vaudeville. Ce journal trouve que les écrivains spéciaux en musique et l'unanimité des suffrages du public en France sur de certains ouvrages n'ont pas le sens commun. C'est une opinion comme une autre, plus hardie que toute autre.

Cependant, s'il faut même en chanson du bon sens et de l'art, comme l'a dit un de nos grands poëtes, ces deux qualités, nécessaires aussi en critique musicale, ne peuvent être remplacées, quoi qu'on dise, par le paradoxe. Or, n'est-ce pas un paradoxe, ou peut être mieux, et même pis que cela, n'est-ce pas quelque chose enfin qui touche à l'ignorance de la matière, de dire que *la déclamation bien sentie par le musicien n'est pas de la mélodie?*

Qu'est-ce qu'a fait Gluck si ce n'est de la déclamation bien sentie, ainsi que Grétry? Certes, on ne contestera point la qualité de mélodiste à ce dernier. Est-ce de cette mélodie à forme carrée, à chutes de phrases prévues, banales, dont nos ponts-neufs offrent des milliers d'exemples, qu'on regrette de ne point voir figurer dans les ouvrages qui obtiennent de brillants succès sur nos scènes lyriques? Eh! mon Dieu! cette mélodie, qui n'emprunte à sa sœur l'harmonie que l'accord parfait et celui de septième dominante pour se soutenir, nous en aurons toujours assez. La recette n'en est pas perdue, elle est dans les partitions de Dézaide, de d'Aleyrac, de Nicolo, et dans les œuvres annuelles de nos romanciers ou faiseurs d'albums.

Depuis cinquante ans et plus, les littérateurs, les demi-savants en musique, la pire espèce d'écrivains sur les arts, jettent feu et flamme à propos du contre-point, du fracas des accompagnements; et depuis ce temps on étudie sévèrement le style sévère pour devenir bon musicien; et l'instrumentation augmente chaque jour son volume de son; elle est plus riche et plus brillante ou plus bruyante si l'on veut.

N'est-ce pas au moyen du contre-point que Monsigny a trouvé, a écrit ces deux charmantes mélodies, si étonnées de se rencontrer et de cheminer ensemble dans le *Déserteur* : *Vive le vin, vive l'amour!* avec celle de : *Tous les hommes sont bons, à leur intérêt près*, chantées séparément et puis simultanément par Montanciel et le grand cousin?

Haydn, dans une de ses symphonies les plus mélodiques, celle désignée par le titre de *la Reine*, ne débute-t il pas par deux motifs à trois temps en contre-point, ainsi que dans le fameux *andante* religieux en *sol* majeur d'un de ses quatuors?

Il serait trop long d'énumérer ici les mélodies complexes et même simples nées du contre-point, et que cette partie d'art fait valoir. Les bons musiciens comprendront seuls cela. Pour ces vrais musiciens, Rameau n'est pas plus *tombé dans l'oubli*, quoi qu'en disent les deux critiques du journal auquel nous nous faisons l'honneur de répondre, qu'Amyot, Rabelais, Montaigne et Charron, auxquels Paul-Louis Courrier et beaucoup d'autres écrivains modernes n'ont pas dédaigné d'emprunter des formes de style.

Dans ses opéras comme dans ses pièces de clavecin, Rameau se montre fréquemment mélodiste, quoique très-savant.

N'est-ce pas faire un peu trop bon marché de notre intelligence nationale et artistique de dire que *nous restons presque toujours au-dessous d'un Italien ignorant, ou d'une brute allemande qui obéit à son instinct?*

Nous n'aimons pas le chauvinisme en fait de nationalité; mais il nous semble toujours voir dans le citoyen qui rabaisse son pays une sorte d'individualisme se traduisant par cette pensée secrète : je suis, au moins par l'intelligence, supérieur à tous mes compatriotes. N'est-ce pas d'ailleurs professer la mystification hyperbolique, forcée, grimaçante, fantastique même, que de raconter le fait que voici : — « Nous connaissons un critique de la presse parisienne auquel un de nos amis fit certain jour entendre au piano la cavatine de Malcolm de la *Dame du lac*. Notre ami jouait dans un ton à la main droite, dans un autre à la main gauche, tandis que sa voix grimpait sur une tonalité différente des deux autres. Tout le temps que dura cet effroyable charivari, le critique, souriant et balançant la tête à contre-mesure, semblait être en proie au plus indicible plaisir. » — On peut répondre à cela : Qui veut trop prouver ne prouve rien. « Dans un auditoire français de deux mille personnes qui assistent à l'audition d'un opéra nouveau, ajoutent les deux critiques associés, en est-il vingt qui s'apercevraient de la mystification dont fut victime un littérateur, homme d'esprit? Quant à nous, nous réduisons ce nombre à dix, et encore est-ce parce que nous avons pour habitude de respecter le public. » — Nous qui le respectons un peu plus, nous le prévenons que de pareilles assertions et beaucoup d'autres non moins tranchantes, constituent le style fantaisiste appliqué à la critique musicale, peu utile aux progrès de l'art et tout aussi amusant que tant de fantaisies pour le piano qu'on entend tous les jours.

QUESTION DE CONTREFAÇON.

Il s'agissait de savoir dans cette cause si la reproduction d'un morceau par voie de copie constitue le délit de contrefaçon aussi bien que celle qui s'opère par voie de gravure et d'impression :

Voici les termes du jugement rendu sur cette question, le 5 de ce mois, par le tribunal correctionnel de Lyon :

Attendu que Brandus et Cie, Heugel et Cie, Richault, Schonenberger et Colombier ont suffisamment justifié de leurs droits à la propriété des œuvres musicales dont ils ont fait saisir des morceaux ou extraits dans les magasins de Mauvert, Pourmy, Marin et Perdereau, suivant procès-verbal du 21 novembre dernier;

Attendu que ces pièces ou morceaux de musique sont presque tous copiés à la main et qu'il est évident que ce genre de reproduction peut, tout aussi bien que l'impression et la gravure, porter atteinte à la propriété des auteurs quand il devient l'objet d'une spéculation et qu'il est ainsi exploité dans un but commercial; qu'il prend alors tous les caractères d'une véritable contrefaçon, telle qu'elle est prévue et définie par la loi du 19 juillet 1793 et par l'art. 425 du Code pénal;

Attendu que le grand nombre de copies à la main saisies chez les prévenus et dont plusieurs sont de la même écriture, ne permet pas de douter qu'elles ont toutes été faites pour être mises dans le commerce et faire ainsi concurrence aux propriétaires des compositions musicales ainsi reproduites; ce qui caractérise suffisamment la contrefaçon;

Attendu, toutefois, qu'il n'est pas suffisamment démontré que Mauvert, Marin, Pourmy et Perdreau aient participé à cette contrefaçon en copiant eux-mêmes ou en faisant copier les pièces de musique saisies dans leurs magasins; que leur profession de marchands bouquinistes-brocanteurs achetant dans les ventes publiques, explique suffisamment comment et à quel titre ils en sont devenus posseseurs;

Attendu que s'ils ne sont pas les auteurs ou complices de cette reproduction frauduleuse, il est suffisamment établi qu'ils ont vendu et débité les produits de la contrefaçon, puisque tous les morceaux de musique énumérés au procès-verbal du 21 décembre ont été trouvés et mis en vente, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur et aux étalages de leurs magasins;

Attendu que si le débit et la mise en vente d'ouvrages contrefaits constituent, aux termes de l'art. 426 du Code pénal, un délit distinct de celui de la contrefaçon, et si pour le caractériser, il faut, comme pour tous autres délits en général qu'il y ait mauvaise foi et intention criminelle de la part du débitant et qu'il ait connu l'origine frauduleuse de la marchandise mise en vente, les prévenus dans l'espèce ne sauraient exciper utilement de leur bonne foi, du moment qu'il est demeuré constant aux débats qu'avant la saisie et dès le 5 décembre, ils avaient été prévenus par le sieur Catelin, fondé de pouvoir des éditeurs, d'avoir à cesser tout commerce de ce genre, sous peine d'être poursuivis en contrefaçon;

Attendu, néanmoins, qu'il entre dans la cause des circonstances atténuantes qui permettent de faire en faveur des prévenus l'application de l'art. 423 du Code pénal;

Vu les art. 426 et 427 dudit Code, lesquels sont ainsi conçus, etc., etc.;

Par ces motifs :

Le tribunal joint les plaintes et les citations introduites séparément contre lesdits Mauvert, Pourmy, Marin et Perdereau, suivant exploit enregistré du 27 décembre dernier, reçoit l'intervention de Colombier, formée par exploit du 15 janvier suivant, et statuant sur lesdites instances jointes, par application des articles précités, dont lecture a été donnée, condamne Mauvert, Pourmy, Maurin et Perdereau, chacun à une amende de 16 fr.;

Ordonne la confiscation de toutes les pièces et morceaux de musique saisis chez eux, ainsi que le tout est énuméré et décrit dans le procès-verbal du 21 décembre; et statuant sur les conclusions des parties civiles, condamne lesdits Mauvert, Pourmy, Perdereau, Marin, à leur payer chacun la somme de 25 fr., pour réparation du préjudice qu'ils leur ont causé; ordonne en outre, que conformément aux dispositions de l'art. 429 du Code pénal, les produits de la confiscation ci-dessus prononcée seront remis aux dites parties civiles et à chacun suivant ses droits; ordonne l'insertion par extrait du présent jugement dans un journal de Paris et trois journaux de Lyon, au choix des parties civiles; condamne lesdits Mauvert, Pourmy, Perdereau et Maurin aux frais de la procédure, qui, ainsi que les frais d'insertion dans les journaux, seront supportés par quart par chacun d'eux.

ASSOCIATION DES ARTISTES DRAMATIQUES.

L'association de secours mutuels entre les artistes dramatiques, reconnue comme établissement d'utilité publique, vient de publier le compte-rendu des opérations de la société, depuis sa création (1840) jusqu'au 31 décembre 1850.

RECETTES.

Cotisation de Paris	81,250	24
Cotisation des départements	78,627	10
Produits des représentations données à Paris	29,954	38
Produit des représentations données dans les départements	19,911	19
Rentes 5 0/0 (semestres reçus)	73,848	»
Montant des amendes versées par les théâtres	1,292	55
Droits d'auteur pour la mineure Raymond	1,647	02
Reçu de la loterie de l'Album	2,340	»
Allocations de M. le ministre de l'intérieur	6,006	»
Reçu des auteurs dramatiques, demi-pension Lajariette	231	25
Reçu de la loterie des Gens de lettres et des Artistes dramatiques	29,285	75
Dons, souscriptions extraordinaires, abandon des droits d'auteurs et feux d'artistes	52,018	»
Bals donnés à Paris	216,948	80
Total	593,351	18

DÉPENSES.

Payé pensions aux vieux comédiens	55,743	91
Payé pour secours	40,964	71
Payé pensions pour des orphelins	4,658	95
Payé pension pour le mineur Raymond	1,177	45
Médicaments fournis gratis aux sociétaires	2,183	90
Frais judiciaires pour la défense d'artistes sociétaires	3,100	84
Frais d'inhumation	1,174	35
Achat de 18,200 fr. de rentes 5 0/0	391,988	47
A reporter	500,992	58

Report.	500,992	58
Frais de bals donnés à Paris.	54,964	44
Frais des assemblées générales.	581	95
Frais des représentations extraordinaires	3,345	58
Frais généraux	1,564	15
Abonnements pour annonces aux journaux.	1,216	50
Ports de livrets dans les départements	628	06
Ports de lettres et affranchissement de circulaires.	580	37
Impression de livrets, circulaires, etc	7,400	»
Appointements du secrétaire adjoint	2,450	»
Appointements d'un employé aux écritures de comptabilité. .	500	»
Appointements d'un garçon de bureau	1,695	»
Droit de recette des agens.	45,600	43
Ensemble. . . .	591,555	96
En caisse au 31 décembre 1850.	1,795	22
Total égal. . . .	593,351	18

Certifié véritable et conforme aux écritures.

Le 1er février 1851.

Les membres du comité: Taylor, commandeur de la Légion-d'Honneur, membre de l'Institut, président-fondateur; Samson, Fontenay, Derval, vice-présidents; Albert, Armand-Villot, Amant, Dubourjal, secrétaires; Lepeintre, Dumoulin, Saint-Mar, Volnys, Provost, Dupuis, Bignon, Berthier, Jemma, Geoffroy, Ambroise, Duprez, Chéri-Louis, Marty, Bouffé, Roger, Mocker, Gautier.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, la *Juive*, chantée par Mairalt, Mlle Poinsot, Levasseur et Mlle Nau.

*** Tous les grands théâtres de Belgique se mettent en mesure de monter et de représenter prochainement l'*Enfant prodigue*, dont le succès continue d'être si brillant à Paris.

*** Demain lundi, le Théâtre-Italien donnera la reprise d'*Il Matrimonio segreto*, de Cimarosa, pour le bénéfice de Mlle Ida Bertrand.

*** Aujourd'hui dimanche, troisième matinée de la Société des concerts au Conservatoire. Si nous n'avons pas parlé des matinées précédentes, c'est que les programmes n'offraient presque rien de nouveau, et qu'il ne reste plus rien à dire sur l'exécution. Nous nous réservons de jeter un coup d'œil général sur l'ensemble de la saison.

*** Nous avons entendu exprimer, et nous exprimons pour notre compte le regret que le comité de cette Société n'ait pas cru devoir accorder les honneurs de l'exécution à l'une des symphonies composées par Mme Farrenc : on y aurait vu non-seulement un acte de galanterie, mais de justice. C'est une si rare exception qu'une femme qui compose des symphonies avec un vrai talent, qu'elle mérite d'être encouragée, et que le danger de la surabondance n'est pas à redouter.

*** Alexandre Batta vient d'être décoré de l'ordre de Léopold par S. M. le roi des Belges.

*** Le roi des Pays-Bas vient de nommer M. Révial, professeur de chant au Conservatoire, commandeur de l'ordre de la Couronne de chêne.

*** Un jeune compositeur que Paris n'a pas oublié, M. Richard Mulder, s'est brillamment associé aux merveilleux succès que Mme Pleyel vient d'obtenir à Lyon. Dans le premier concert donné par la célèbre artiste, une ouverture composée par M. Mulder a été exécutée avec un grand effet, et au troisième une délicieuse étude, la *Cascade*, également sortie de sa plume, a été jouée par Mme Pleyel, redemandée et redite avec accompagnement de bravos de fleurs et d'acclamations unanimes.

*** M. Cuvillon, l'excellent violoniste, mérite d'être distingué parmi les interprètes le plus habiles des concertos de Bériot, qu'il exécute toujours avec un succès également complet tant pour l'auteur que pour lui-même.

*** Voici le programme du concert qui sera donné par Emile Prudent, le vendredi 14 février, dans la nouvelle salle de l'Association des Artistes-Musiciens (bazar Bonne-Nouvelle). Prudent exécutera : 1° *Concerto-Symphonie*; 2° *Souvenirs de Guillaume Tell*; 3° *les Champs*; 4° *les Bois*, compositions avec orchestre. Madame Dorus-Gras chantera l'air de *Freischütz*, celui du *Cheval de Bronze*, et avec M. Moriani le duo de *Don Juan*. M. Moriani chantera la romanza des *Illustri rivali*, de Mercadante. L'orchestre, dirigé par Tilmant, exécutera les ouvertures de *Don Juan* de Mozart, et de *Fidelio* de Beethoven.

*** M. Ferdinand Joignant, violon solo de l'Opéra-Comique aidé de plusieurs artistes éminents, donnera un grand concert, vocal et instrumental, au bénéfice d'un ancien et honorable artiste, dans la salle de Sax, le vendredi 21 février, à huit heures du soir.

*** Nous annoncions dans notre numéro du 18 janvier le concert des frères Lapret, aujourd'hui nous pouvons en préciser l'époque. Il aura lieu le mercredi 12 février à 8 heures du soir, salle de Herz, avec le concours de Mesdames Ponchard et Guichard, de MM Ribes et Chaudesaigues pour la partie vocale, Triébert et Bruno pour la partie instrumentale.

*** Une actrice, dont la célébrité est grande en Angleterre, Mme Fanny Kemble, va donner six séances de lectures dramatiques dans la salle Herz, les 17, 21, 24 et 28 février, le soir, les 19 et 26 du même mois, le matin. Les séances du soir commenceront à huit heures et demie, celles du matin à deux heures. Mme Fanny Kemble lira successivement six ouvrages de Shakspeare : *Hamlet*, *Merry wives of Windsor*, *Romeo and Juliet*, *Richard the third*, *As you like it* et *Julius Cæsar*.

*** M. Stefano Golinelli, pianiste compositeur, jouissant d'une grande renommée en Italie, vient d'arriver à Paris, où son talent se fera bientôt connaître.

*** Une messe en solo, avec accompagnement d'orgue, composée par M Panseron, sera exécutée le jeudi 20 février, dans l'église de la Madeleine. Les solos de basse seront chantés par M. Battaille, les solos de ténor par Alexis Dupond, et ceux de soprano par Mlle Grimm.

*** Bazzini, l'excellent violoniste, est de retour à Bordeaux après un brillant voyage en Espagne, où il a joué à la cour. Il a donné deux beaux concerts sur le grand théâtre, et doit se rendre à Paris en s'arrêtant dans les principales villes qu'il trouvera sur son chemin.

*** Jullien continue ses courses musicales à travers les trois royaumes. Il a quitté l'Irlande pour l'Ecosse. A la fin de janvier il était à Limerick, et quelques jours après à Edimbourg. Partout son succès était le même : partout le talent extraordinaire de Vivier frappait ses auditeurs d'admiration et de surprise. La charmante Jetty de Treffz obtient aussi des bravos mérités.

*** On lit dans le *Morning-Post* du 3 février :

« Mardi matin, à la montée de la garde, sur l'esplanade, à Dublin, M. Jullien, avec son tambour-major et ses tambours en grande tenue, a fait exécuter, à la demande des officiers, le *God save the queen* par six corps de musique d'infanterie. Les tambours français ont reçu un accueil des plus chauds des tambours du 9e régiment (*East-Norfolk*). Un déjeuner leur avait été préparé, et au dessert le tambour-major et ses tambours ont chanté la *Marseillaise* avec un grand enthousiasme. Les tambours anglais ont répondu par le *God save the queen*. Après quoi Français et Anglais s'étant rendus à Palatin-square, les premiers ont fait entendre toutes leurs batteries, accompagnées de fioritures et du jeu de canne du tambour-major. »

*** Une messe nuptiale de M. A. Elwart a été exécutée à Notre-Dame-de-Lorette le 1er du mois, pendant la célébration du mariage de la fille de ce compositeur avec M. Alfred Clozel de Boyer. Le jeune ténor Aymès, pensionnaire du Conservatoire, a délicieusement chanté l'*O salutaris* et le *Paternoster*. La bénédiction nuptiale, *Deus Abraham*, a donné lieu à M. Juan Pedorlini de faire remarquer sa belle voix de basse; et les enfants de chœur de la Madeleine ont fort bien interprété le *Veni, Creator*. M. Franck aîné a tenu l'orgue avec son talent d'artiste hors ligne. L'œuvre nouvelle de M. A. Elwart va paraître incessamment. Aucune messe de ce genre n'existant dans le commerce de musique, nous pouvons d'avance prédire à son auteur un succès aussi productif que brillant.

*** M. Diomede Zompi, pianiste, donnera le 12 de ce mois dans la salle Pleyel un concert où il exécutera la grande sonate à quatre mains de Moschelès avec M. Stamaty, une sonate de Beethoven avec M. Franchomme, la marche funèbre et la ballade en *la* bémol de Chopin. M. Alexis Dupond et Mlle Crémont seront chargés de la partie vocale.

*** Dans un des derniers numéros de la précédente année, notre correspondant de Marseille avait signalé une innovation tant soit peu singulière établie depuis un certain temps dans l'exécution d un chœur de la *Favorite*, connu sous le nom de chœur du déshonneur. Nous lisons à ce sujet dans le *Sémaphore*.

« Cet article, excellent d'appréciation comme tout ce qui sort de la plume du correspondant marseillais, renferme néanmoins deux petites inexactitudes que nous tenons à relever pour rendre à César ce qui est à César, c'est-à-dire à chacun selon ses œuvres. Le scandale des *trois t mps* comptés à haute voix n'est pas venu du parterre, il s'en faut. Le parterre, ordinairement composé d'honnêtes travailleurs, avides de spectacle, vient pour jouir d'une représentation lyrique, et non pour l'interrompre et la troubler. Le tort reproché par le correspondant de la *Gazette* à ces braves auditeurs ne leur appartient pas; il est le fait de quelques jeunes habitués des premières, les mêmes qui attendaient avec impatience la scène des *sorcières* dans le ballet de la *Sylphide*, pour éternuer sur le *temps fort* d'une certaine mesure, frappé par tout l'orchestre. Ensuite, c'est M Germain, et non M. Pepin, qui, pour affranchir le chœur de Donizetti d'une plaisanterie injurieuse pour la mémoire du compositeur, et peu digne de la scène du Grand-Théâtre, s'est permis de faire combler l'effet de silence. Voilà la vérité rigoureuse, et telle que nous l'avons écrite dans notre feuilleton du 30 avril dernier. »

*** On prépare au Jardin-d'Hiver, pour samedi prochain, un grand bal au profit des pauvres des 10, 11 et 12me arrondissement. Rien en ce genre, jusqu'à ce jour, n'aura rivalisé avec l'éclat et l'élégance que les administrateurs de cette fête de bienfaisance ont l'intention d'y déployer.

*** *Vous mon ange!* charmante mélodie de Léon Pizot, vient d'être interprétée dans plusieurs concerts, et d'une manière fort remarquable, par M. Lebrun. Les paroles de cette romance, dont le succès n'est pas douteux, sont de M. Adolphe Catelin.

*** Le doyen des violonistes de l'Allemagne, Charles-Frédéric Moeser, est mort à Berlin, le 28 janvier, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Il était né dans cette ville le 24 janvier 1774, et déjà à huit ans il se fit entendre en public sur le violon avec un très-grand succès; mais ce n'est qu'après son séjour à Hambourg (1793), où il lia connaissance avec Rode et avec Viotti, qui devinrent ses modèles et ses guides, que son rare talent se développa et qu'il acquit sa renommée européenne. M. Moeser est auteur de plus de cinq cents compositions pour les instruments à cordes, parmi lesquelles il y a de nombreux concertos pour le violon. Il a formé beaucoup de très bons élèves qui ont propagé sa méthode, et il a créé la Société des Concerts de Berlin, qui a pour objet de préserver de l'oubli, en les exécutant en public, les grands chefs-

d'œuvre de musique ancienne de tous les pays, et qui, par son incontestable utilité pour l'art, suffirait à elle seule pour faire vivre la mémoire de Moeser. Ce célèbre artiste a été membre de la chapelle-musique des rois Frédéric-Guillaume II, Frédéric-Guillaume III et Frédéric-Guillaume IV. Ce dernier monarque lui conféra le titre de maître de chapelle royal, et la décoration de l'ordre de l'Aigle-Rouge.

*** Le titre et la table des matières de l'année 1850, que nous comptions donner aujourd'hui, ne pourra paraître que dimanche prochain, à cause des exigences de timbre.

Chronique départementale.

*** *Nantes.* — Un opéra nouveau, le *Visionnaire*, vient d'être représenté sur notre scène avec un franc succès. La musique de cet ouvrage, dont le libretto est de MM. Lorin et Perrot, a été composée par M. Aristide Hignard, élève de M. Halévy et l'un des lauréats du dernier concours de l'Institut.

*** *Perpignan.* — On a exécuté au concert des pauvres, le 25 janvier, un *Stabat Mater*, à trois voix, avec chœurs et à grand orchestre, de M. Lomagne, artiste distingué de cette ville, qui lui fait le plus grand honneur. L'exécution a dignement répondu au mérite réel de la composition. Ce *Stabat* va être exécuté à Toulouse.

*** *Strasbourg*, 3 février. — Teresa Milanollo vient de donner ici plusieurs concerts avec un succès prodigieux qui, depuis plus de dix ans, l'accompagne dans tous ses voyages. Dans les quatre concerts donnés les 6, 9, 12 et 17 janvier, la célèbre artiste a joué l'*allegro* du concerto en *la*, la *Fantaisie-Caprice* de Vieuxtemps, les *Souvenirs* de Grétry et *Prière et Regrets* de Léonard, les *Fantaisies* sur *Robert-le-Diable* et la *Norma* d'Artot, le *Carnaval de Venise* d'Ernst, son *Carnaval* sur *Malborough* et les *Fantaisies* sur le *Pirate* d'Ernst, et celle sur la *Favorite* par Alard, et l'*Ave Maria* de Schubert, transcrit par elle-même; tous ces morceaux ont excité l'admiration du nombreux public qui assistait à ces concerts. Le 20 janvier, Teresa Milanollo (secondée par MM. Schwaederlé, Boehm et Weber) a exécuté dans la salle de la ville de Paris le 10e quatuor de Beethoven et l'*adagio*, l'*allegretto* avec thème russe et finale du 8e quatuor du même auteur. Elle s'est révélée dans ce genre si difficile non moins grande artiste que dans le solo. Après une excursion dans le Haut Rhin, où elle a donné des concerts à Munster, Colmar et Weserling, Teresa est revenue donner à Strasbourg, le 23 janvier, un dernier grand concert au bénéfice des pauvres. Le lendemain, elle a convoqué tous les enfants pauvres de la ville dans la salle de la Réunion des arts pour leur distribuer elle-même des vêtements. Il n'y avait que les enfants et leurs parents dans la salle; quelques rares élus placés sur l'estrade ont seuls pu assister à cette touchante cérémonie. Teresa a exécuté plusieurs morceaux devant cet auditoire peu ordinaire, qui, s'il n'a pas apprécié à sa valeur le talent de l'artiste, a été au moins touché de sa parfaite bonté, de la modestie et de la grâce naturelle avec laquelle elle distribuait ses bienfaits et parlait aux enfants. Teresa Milanollo a quitté notre ville le 1er février, admirée, aimée des Strasbourgeois. Les applaudissements, bouquets, couronnes et ovations de tout genre ne lui ont pas fait défaut; son portrait a été lithographié; on lui a offert un joli bracelet en or, et l'orchestre du théâtre lui a donné une sérénade la veille de son départ. Elle est descendue remercier les artistes et les a tous conviés à un souper qu'elle avait fait préparer. En quittant Strasbourg, elle est retournée à Munster, d'où elle doit aller à Mulhouse. Puis, elle compte se diriger sur Vienne, où elle est impatiemment attendue depuis longtemps

Chronique étrangère.

*** *Vienne*, 2 février. — L'opéra de Dessauer, *Paquita*, vient d'obtenir un grand succès. On l'a joué trois fois en quatre jours, et à la troisième, le compositeur a été rappelé après le second et le troisième acte. Les journaux s'accordent avec le public, et les artistes sont récompensés de leur zèle et de leur talent par des bravos. La prima donna, Mlle Zerr, s'est surpassée dans le rôle si difficile de Paquita, son plus grand triomphe. Deux artistes ont déjà choisi l'ouvrage pour leur représentation à bénéfice.

*** *Francfort-sur-le-Main.* — La première nouveauté que nous fera entendre le théâtre de la ville, est le *Val d'Andorre*; *Giralda*, d'Adam, est mise à l'étude.

*** *Liége.* — Le premier concert de l'Association des crèches, sous l'habile direction de M. Terry, avait attiré dans la grande salle du Casino une société nombreuse. Parmi les morceaux du programme qui ont fait le plus d'effet, nous citerons : *le tombeau de Beethoven*, tiré du recueil des 40 mélodes de Meyerbeer, et le grand finale du 4e acte du *Prophète*.

*** *Berlin.*—La représentation au théâtre Frédéric-Wilhelmstadt, au bénéfice de la famille Lortzing, avait éveillé de si vives et si nombreuses sympathies, que tous les billets avaient été pris d'avance et que, le soir, les bureaux ne furent pas ouverts. La solennité commença par un prologue écrit par M. Wollheim. Au lever du rideau tous les acteurs se sont groupés autour du buste de Lortzing, dont le couronnement termine le prologue. Tout le produit de la recette, sans réduction des frais, a été abandonné aux héritiers du compositeur. On a représenté les *Deux Archers*. Ce qu'il y a de singulier, c'est que dans cette solennité funèbre on ait donné en outre une charge imitée de : le *Caporal et la Paysé*, et que l'on y ait dansé des polka, etc. — Parmi les manuscrits laissés par Lortzing, on a trouvé un opéra entièrement terminé intitulé *Régina*. — *Coriolan*, de Shakspeare, avec l'ouverture par Beethoven, et des morceaux de musique tirés du *Titus*, de Mozart, a été représenté au théâtre royal. — Au théâtre Italien, dans le rôle de Norma, Mme Castellan a eu l'occasion de faire admirer son talent sous une face tout à fait nouvelle. — Lord Westmoreland, le protecteur généreux de l'art musical, qu'il cultivait avec succès, nous quitte, au grand regret des gens du monde aussi bien que des artistes. Lord Westmoreland est l'auteur d'un opéra l'*Eroe di Lancastro*, dont la partition avec texte allemand et arrangé pour le piano, vient de paraître.

*** *Prague.* — La police vient de mettre à l'index cent vingt pièces de théâtre, parmi lesquelles se trouvent la *Favorite*, de Donizetti; le *Faust*, de Gœthe; *Intrigue et amour*, par Schiller, etc.

*** *Dusseldorf.* — Le prince Frédéric de Prusse a fait présent d'une coupe d'argent massif à notre réunion de chant. Ce vase, qui a 50 centimètres de haut, offre une forme assez originale : trois aigles supportent une cloche renversée, qui sert à donner le ton, moyennant un petit marteau.

*** *Dresde.*—Nous avons ici une société d'artistes hongrois, la compagnie *Loezer*, qui nous fait entendre diverses pièces de musique nationale : souvenirs d'Holossy, Kuhlengoek, marches tirées de l'opéra *Hunyadoe La szlo*, etc., et tous ces morceaux sont plus mélodieux que les titres qu'ils portent, et ont tous vivement impressionné l'auditoire. L'exécution est pleine d'expression et de mouvement passionné; les instruments sont excellents et fonctionnent admirablement sous la main de ces virtuoses aux figures sombres, aux costumes pittoresques, et qui jouent de mémoire; nous ne savons pas même s'ils connaissent les notes.

*** *Florence.* — Le roi de Prusse a conféré l'ordre de l'Aigle rouge au célèbre compositeur Pacini, qui vient d'écrire un opéra nouveau : *Allan Cameron*.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

LA CHRONIQUE DE PARIS

REVUE POLITIQUE, ANECDOTIQUE ET LITTÉRAIRE,

Redacteur en chef : H. DE VILLEMESSANT. — Paris et Départements, un an, 15 fr. — six mois, 8 fr.

A partir du 1er janvier 1851, *la Chronique* paraît le 1er et le 15 de chaque mois, par livraisons de 96 colonnes.

Grâce au piquant attrait de ses Causeries de salon, à la verve satirique de sa Critique, à l'intérêt qui règne dans les Romans qu'elle doit à la plume des écrivains les plus distingués, à ses Révélations sur les hommes et les choses politiques, ***la Chronique de Paris***, publiée par M. de Villemessant depuis un an seulement, et qui a pris l'initiative du principe de la réconciliation, s'est placée en première ligne dans la presse parisienne.

Malgré les charges du timbre et d'un cautionnement de 18,000 fr., *la Chronique* n'a point fait supporter à ses abonnés les frais que lui imposent les nouvelles mesures fiscales.

PRIME Sous le titre de ***Chronique élégante***, les abonnés à *la Chronique de Paris* reçoivent chaque mois un Journal de modes, de sport, de chasse, d'horticulture, de connaissances utiles et agréables. Chaque Numéro est accompagné d'une *gravure coloriée* et de dessins d'ameublement, de tapisserie, lingerie, etc., de tout ce qui constitue en enfin l'élégance parisienne.

Ainsi, moyennant **15 francs**, on reçoit, pendant un an, à partir du 1er janvier, deux journaux d'une spécialité toute différente :

1° *La Chronique de Paris*, revue politique, littéraire, anecdotique, paraissant deux fois par mois;

2° *La Chronique élégante*, journal de sport, de chasse, de connaissance utiles, avec dessins et gravures, paraissant une fois par mois.

ON S'ABONNE : chez tous les Libraires, aux Bureaux de messageries, ou en envoyant un mandat franco, à l'ordre de M. de Villemessant, 13, rue du Faubourg-Montmartre, à Paris.

EN VENTE :

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu

ET 40, RUE VIVIENNE.

L'OUVERTURE ET TOUS LES NUMÉROS DÉTACHÉS

DE LA

DAME DE PIQUE,

Opéra-comique en 3 actes,

PAROLES DE M. EUGÈNE SCRIBE,

MUSIQUE DE

F. HALÉVY.

PREMIER ACTE.

1. **Air** chanté par M. Battaille : «C'est un feu qui brûle sans cesse.» 4 50
2. **Air** chanté par M. Boulo : « Quand la blanche neige. ». . . . 3 75
2 *bis*. Le même transposé une tierce plus bas 3 75
3. **Légende** chantée par Mlle Meyer : «Soudain un démon apparut.» 4 50
3 *bis*. La même transposée pour contr'alto. 4 50
4. **Grand duo** chanté par MM. Boulo et Couderc : « Depuis trois mois je porte cet insigne. ». 7 50
5. **Romance et air** chantés par Mme Ulgalde : «Créneaux que je vois apparaître. ». . . . . 6 »
6. **Romance** seule, extraite du n° 5 : «Créneaux que je vois apparaître. » . . . . . 3 »
6 *bis*. La même transposée un ton plus bas . . . . . 3 »

DEUXIÈME ACTE.

7. **Romance** chantée par M. Boulo : «Ma sentence est prononcée.» 3 75
7 *bis*. La même transposée une tierce plus bas 3 65
8. **Couplets du jeu** chantés par M. Battaille : « Je n'ai qu'un plaisir et qu'un vœu. ». . . . . 5 »
8 *bis*. Les mêmes transposés une tierce plus haut. . . . . 5 »
9. **Couplets** chantés par Mlle Meyer : « Ces tristes retraites. ». . 3 »
9 *bis*. Les mêmes transposés un ton plus bas. . . . . 3 »
10. **Recit et romance** chantés par Mme Ugalde : « Constantin, je l'ai dit, sortira de ces lieux. » 4 50
10 *bis*. **Romance** à 2 voix extraite du n° 10, chantée par Mme Ugalde et M. Boulo : « Dans ces demeures souterraines». . . . 4 50
11. **Grand duo** chanté par Mme Ugalde et M. Battaille : « Allons donc, lâche, et que cette liqueur. ». . . . . 9 »

TROISIÈME ACTE.

12. **Romance** chantée par M. Battaille : « Le trois, le dix et la dame de pique. » 4 50
12 *bis*. La même transposée un ton plus haut. 4 50
13. **Quintette** : « O surprise! ah! tout marche. » . . . . . 6 »
14. **Couplets** chantés par Mme Ugalde : « Non seulement je suis bossue. ». . . . . 5 »
14 *bis*. Les mêmes transposés un ton plus bas . . . . . 5 »
15. **Grand duo** chanté par Mme Ugalde et M. Boulo : « Ne suis-je pas une sœur, une amie. » . . . . . 9 »
15 *bis*. **Romance** extraite du duo : « Et qui vous oblige à de tels aveux. » . . . . . 3 »

L'Ouverture pour Piano seul, 7 fr. 50. — Pour Piano à quatre mains, 9 fr.

DEUX QUADRILLES PAR MUSARD. — UN QUADRILLE PAR STRAUSS.

La Partition complète, pour Piano et Chant, format in-8°, paraîtra le 20 février.

LA GRANDE PARTITION ET LES PARTIES D'ORCHESTRE.

Valses, Polkas, Mazurkas, Redowas, etc. — Arrangements et Morceaux pour tous les instruments et par les auteurs les plus célèbres.

SONT SOUS PRESSE.

L'ENFANT PRODIGUE

Opéra en cinq actes, paroles de M. SCRIBE,

MUSIQUE DE

D. F. E. AUBER.

L'Ouverture et tous les numéros détachés.

CINQ SUITES D'AIRS DE BALLET ET DEUX MARCHES ARRANGÉS POUR PIANO.

1. **La Valse.**
2. **Pas de la séduction.**
3. **Pas des Almées.**
4. **Pas des Poignards.**

Nos 5. **L'Orgie.**
6. **Marche du bœuf Apis.**
7. **Marche de la caravane.**

1ER QUADRILLE PAR STRAUSS.

2ME QUADRILLE PAR PILODO.

POUR PIANO ET A 4 MAINS, chaque : 4 fr. 50 c.

2 Quadrilles par MUSARD, pour piano seul et à quatre mains, pour grand et petit orchestre.

LA PARTITION COMPLÈTE POUR PIANO ET CHANT SERA PRÊTE A LA FIN DU MOIS.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 7. 16 Février 1851.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Delizy et Cie, 13, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse. 30
Etranger. 34

Annonces.

30 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés recevront avec le présent numéro le titre et la table des matières de l'année 1850.

Avec le prochain numéro, ils recevront une Romance encore inédite de l'ENFANT PRODIGUE.

SOMMAIRE. — Concert de Prudent, inauguration de la salle de l'association des artistes musiciens, au bazar Bonne-Nouvelle. — Concerts, par **Henri Blanchard**. — Le peuple aime la musique. — Bruxelles, nouveau concerto de Bériot. —Correspondance, Berlin. — Nouvelles et annonces.

CONCERT D'E. PRUDENT.

Inauguration de la salle de l'Association des artistes musiciens, au bazar Bonne-Nouvelle.

Il y a, comme on sait, concerts et concerts; d'abord les concerts redoutables et redoutés, puis les concerts estimés et vraiment estimables. Autant on s'étudie à esquiver les uns, autant on s'empresse de rechercher les autres. Dire que les concerts de Prudent sont du nombre de ces derniers, c'est ne rien dire de bien nouveau. La réputation d'un artiste aussi éminent est toute faite. Son nom est à lui seul un aimant qui attire le public. Il semble que sous les doigts du virtuose, le piano ait contracté les propriétés fabuleuses de ces lyres mythologiques qui faisaient courir à leur suite un peuple d'admirateurs.

Dans la soirée de vendredi, et pour la première fois cet hiver, Prudent a essayé ce pouvoir sympathique, et toujours avec le succès qui paraît désormais son compagnon inséparable. En présence d'un auditoire plus ou moins connaisseur, mais généralement enthousiaste et passionné, le pianiste a déployé les ressources multipliées de ce talent d'exécution, dont le caractère dominant est la puissance.

Au mécanisme le plus avancé, à des doigts aussi exercés qu'énergiques, imperturbables dans la rapidité de l'action, supérieurs à la fatigue, toujours prêts à tout oser avec la certitude de tout faire, Prudent allie une chaleur communicative, une impétuosité qui entraîne, une verve exaltée dont l'ardeur passe promptement au public. Sans rivaliser absolument la correction idéale, la pureté presque olympienne de Thalberg, ni la fougue tumultueusement poétique de Liszt, Prudent a su de ces deux grandes manières si opposées se faire une manière à lui qui participe avec avantage des qualités de l'une et de l'autre. Le prestige de son talent de virtuose est tout entier dans cette fusion. Tout en applaudissant à ce mélange ingénieux, exceptionnel, pour lequel il a fallu une organisation spéciale et bien heureusement douée, qu'il nous soit permis (et pourquoi hésiterions-nous à dire la vérité à un artiste digne de l'entendre ?) qu'il nous soit permis de regretter ce luxe de gestes brusques, ces mouvements de tête saccadés, cet élan triomphal de la main après un trait de bravoure merveilleusement enlevé en effet, toutes manifestations qui ne constituent pas plus la véritable originalité que le nœud bizarre d'une cravate ou la coupe insolite d'un habit. Un grand pianiste de la valeur de Prudent trouve dans les entrailles mêmes de son art assez de moyens de se faire justement remarquer pour dédaigner et abandonner au vulgaire cette pantomime outrée dont souffre le bon goût, et qui amoindrit l'effet loin de le fortifier. Fût-elle un instinct de nature, il faudrait la corriger bien vite, et la rejeter bien plus vite encore si elle n'était, par exemple, qu'un emprunt mal entendu fait aux habitudes si connues du maître de chapelle de Weimar.

Quand sur une personne on prétend se régler,
C'est par les beaux côtés qu'il lui faut ressembler.

Un conseil de Molière, cela vaut bien qu'on l'écoute. Prudent, lui aussi, mérite d'être écouté et attentivement écouté, lorsqu'il exécute, avec la supériorité qui lui est familière, les œuvres remarquables dont il est l'auteur. Nous le constatons volontiers, parce que ce n'est pas chose commune : en lui le compositeur égale le virtuose.

Prudent a des idées, de belles et bonnes idées, qu'il traite avec art et savoir. Sa musique ne ressemble en rien à celle de plus d'un pianiste aux doigts alertes et brillants, qui cherche à déguiser sous la vaine parure des traits retentissants et des étourdissantes difficultés, la flasque et misérable inanité de l'imagination. Ici l'élément mélodique ne lui fait point faute ; et c'est là le plus sûr élément de vie pour les productions de l'art.

Dans la soirée de vendredi, le pianiste-compositeur a fait entendre deux œuvres capitales déjà connues et goûtées du public. C'est d'abord le *Concerto-Symphonie,* dont les détails ingénieux gagnent beaucoup à être recueillis dans un local d'une dimension restreinte; une enceinte spacieuse en dérobe toujours une partie à l'oreille. C'est aussi l'allégro de chasse intitulé *les Bois*, morceau de concert du meilleur effet, écrit également avec accompagnement d'orchestre. L'auteur a dû le répéter sur la demande de ce public exigeant qui ne tient compte que de ses plaisirs, sans se souvenir qu'après tout, un pianiste, si fort qu'il soit, n'est pas un Hercule inaccessible à la lassitude, surtout lorsqu'il a déjà payé quatre fois de sa personne et sans se ménager. N'importe, Prudent s'est tiré victorieusement de cette épreuve réitérée, qui a permis de mieux apprécier les qualités d'une instrumentation très-bien distribuée, revêtue particulièrement d'une excellente couleur locale. Ce mérite, sensible à un plus haut degré encore dans le *Concerto-Symphonie,* où se distinguent des alliances charmantes de timbres et des sonorités caractéristiques, se retrouve, dans une pastorale inédite pour piano et orchestre, les *Champs*.

L'introduction est une mise en scène vraie, pittoresque, et qui transporte tout d'un coup la pensée sur le théâtre agreste choisi par le musicien. L'allégro débute par une idée fort jolie et naïve, mais d'une nuance qui donne plutôt la sensation d'une fête villageoise que le souvenir des grands aspects de la nature promis par la pompe du titre. *Les Champs*, de Prudent, sont à la symphonie pastorale de Beethoven ce que peut être une mêlée lestement touchée de Decamps, comparée à une bataille de Lebrun. Quoi qu'il en soit, le morceau tel qu'il est, a fait grand plaisir et a été très applaudi, ainsi que les *Souvenirs de Guillaume Tell*, fantaisie pour piano seul, où l'exécution du virtuose a surpris, électrisé l'assistance. On a surtout admiré le bon style de chant, c'est le mot, dans lequel Prudent a dit la fameuse cantilène *Asile héréditaire*; la vigueur d'accentuation énergique, sauvage, d'une précision vraiment parlante, qu'il a donnée au chœur des trois cantons : *Guillaume, tu le vois*; enfin l'éclat et l'effet éblouissant de la période finale, qui nous a semblé cependant un peu écourtée. Nous croyons ce morceau de bravoure destiné à un succès de curiosité et d'étonnement; il donne la mesure du point le plus haut atteint par le mécanisme contemporain.

Prudent figure au premier rang de ses représentants les plus actifs qui poussent au développement et à la multiplication des moyens en conciliant toujours les intérêts de la pensée et ceux de l'art matériel.

Pour ce concert, le virtuose-compositeur avait réclamé le concours d'un orchestre composé de bons instrumentistes, qui ont exécuté avec talent, sous l'intelligente et chaleureuse direction de Tilmant aîné, les ouvertures de *Don Juan* et de *Fidelio*. Moriani s'est fait applaudir dans une romance italienne de Mercadante. Personne ne songe à nier que Moriani n'ait de la voix, du goût, du style. On voudrait cependant qu'il usât plus fréquemment des nuances de transition; il passe trop brusquement du fortissimo au pianissimo. Les demi-teintes intermédiaires lui semblent inconnues. Cette manière, qui est l'exagération du style de Rubini, peut être de mise quelquefois, mais devient une fatigue quand l'abus des contrastes n'est plus qu'un système. Un modèle de la méthode toute contraire, qui consiste à adoucir la crudité des couleurs opposées par la dégradation insensible des nuances, c'est Mme Dorus-Gras, qui a dit avec Moriani le duo *Là ci darem la mano*, et seule encore les airs de *Freischütz* et du *Cheval de bronze*. Si Mme Dorus-Gras a le tort d'introduire quelques changements peu justifiés en certains passages trop connus pour que la métamorphose ne soit pas souvent sensible et déplaisante, elle met tant d'adresse à diriger une voix des plus flexibles et des mieux assouplies, qu'il n'y a guère moyen de porter plus avant l'art du chant proprement dit. On peut s'émerveiller qu'avec un organe qui n'a plus en réalité que sept ou huit notes franchement sonores à l'aigu et presque pas de timbre dans la région du médium, cette habile cantatrice produise toujours autant d'effet et captive son auditoire : preuve nouvelle que l'oreille civilisée est bien moins amoureuse du volume absolu du son que de l'art avec lequel les sensations lui sont ménagées!

A ce propos, empressons-nous de dire que nulle salle de concert n'est plus favorable à la voix et au déploiement du son instrumental que *la salle de l'Association des artistes-musiciens au Bazar Bonne-Nouvelle.*

Construite dans toutes les conditions de l'acoustique, sonore sans échos, décorée avec un goût parfait et une élégante simplicité par MM. Philastre et Cambon, cette salle, splendidement illuminée le soir, très-éclairée le jour au moyen d'une voûte ingénieusement vitrée, convient à merveille à toutes les séances de musique de salon, de chambre et même de concerts avec orchestre, pourvu que les exécutants ne dépassent pas le chiffre de quarante. Le parquet garni de stalles et la rangée de loges qui la dominent peuvent contenir cinq cents personnes environ, précisément la proportion mixte qui sépare le public des concerts du Conservatoire ou de la salle Sainte-Cécile, du public des petites salles de facteurs de piano. En construisant cette nouvelle enceinte, l'Association des artistes-musiciens, qui marche à la tête de tout progrès, a comblé une lacune évidente et satisfait à une nécessité vivement sentie. Aussi, tous les bénéficiaires s'empressent-ils de prendre jour et de se faire inscrire. Prudent, qui vient d'inaugurer avec tant d'éclat l'ouverture de la salle Bonne-Nouvelle, s'y fera entendre encore, nous l'espérons, avant la fin de la saison. C'est là, ami lecteur, ce qu'on vous souhaite, si, par impossible, vous n'avez pas encore entendu Prudent, et ce qu'on vous souhaite bien plus encore, si déjà vous l'avez entendu.

B.

CONCERTS.

M. DIOMÈDE ZOMPI.

De même que le titre du chef-d'œuvre d'Hérold, *Zampa*, veut dire patte, griffe, *zompi* signifie tu tapotes, au présent du verbe dont l'indicatif est *zombare* ou *zompare* en vieil italien, tapoter, frapper. Donc, M. Diomède Zompi, par son prénom, rappelle d'abord le fils de Tydée, roi d'Etolie, et le plus vaillant des Grecs, au dire d'Homère, puisqu'il osa *frapper* Mars et Vénus en combattant contre les Troyens, et, par son nom, nous représente l'action de tapoter. Or, on touche, on joue, on tapote du piano : ces mots, il est vrai, sont pris en mauvaise part. Il circule dans l'Europe musicale, en France, à Paris, beaucoup, trop même, de joueurs, de toucheurs, de tapoteurs de piano; mais M. Zompi ment à son nom, ou, du moins, à sa signification, car son jeu sur cet instrument est fin, délicat, bien senti, expressif en exécutant de la bonne musique, celle de Chopin par exemple, qui lui est sympathique et qui le devient à ses auditeurs.

Dans le concert qu'il a donné chez Pleyel, un de ces soirs passés, M. Diomède Zompi a joué avec son professeur, M. Stamaty, un grand duo (op. 47) par Moschelès, un *largo* de Hummel, la sonate (œuvre 69) de Beethoven pour piano et violoncelle, avec Franchomme, le délicieux chanteur sur cet instrument, et puis la belle marche funèbre suivie d'une ballade pour piano seul, par Chopin, que le bénéficiaire a dite de manière à galvaniser dans son tombeau ce pianiste fantaisiste, si plein de mélancolie, et de poésie, et d'originalité.

Mlle Crémont, élève de Mme Damoreau, nous a fait entendre dans ce concert un charmant duo de la *Nuit de Noël* par Reber, avec Alexis Dupond, et puis un autre duo intitulé la *Nuit à bord*, pour voix et violoncelle, par Lachner. Cette jeune cantatrice chante déjà fort bien, grâce à son illustre professeur, et lorsqu'elle sera plus sûre d'elle, qu'elle donnera plus d'ampleur, de rondeur au son, qu'elle attaquera plus hardiment les cordes élevées, on appréciera mieux la pureté de son intonation et le bon goût des traits de sa vocalisation. Dans le grand air qu'elle a dit avec chaleur, elle s'est révélée artiste d'avenir. Chez Mlle Charlotte de Malleville, où cette charmante pianiste a préludé aux séances de chambre qu'elle va donner bientôt dans la salle de Sax, Mlle Crémont avait préludé aussi, quelques jours auparavant, aux succès qu'elle doit obtenir, en disant d'une manière bien sentie des mélodies de Schubert.

SÉANCE DE QUATUORS CHEZ M. CHARLES DANCLA.

Indépendamment des concerts solennels, avec toutes sortes d'orchestres, et des matinées et des soirées plus ou moins musicales, plus ou moins entrelardées de romances, de chansonnettes et de variations, nous avons quelquefois la séance intime des quatuors. M. Charles Dancla excelle dans ce genre de musique, soit qu'il l'exécute, soit qu'il en compose. Le dernier quatuor en *la* mineur qu'il vient d'écrire et de faire entendre en petit comité est un de ses meilleurs. La pensée en est claire, logique sous le rapport du savoir, et charmante sous celui de la mélodie. On ne saurait trop encourager ce beau genre de

musique, qui fait le fondement de toute œuvre grande et sérieuse, et dans lequel M. Charles Dancla a réussi plusieurs fois.

CONCERT DE M. ÉMILE ALBERT.

Ce qui fait aussi le fond de tout compte-rendu des soirées de musique intime ou solennelle, c'est le pianiste, le piano, sans lequel il semble qu'il n'y ait plus de musique possible. De même que Trivulce disait à Louis XII que, pour faire la guerre, il fallait d'abord de l'argent, puis de l'argent, et encore de l'argent, pour concerter devant un auditoire quelconque, il faut d'abord un piano et un pianiste, l'un touchant l'autre, et quelquefois, souvent même, deux pianos ornés de deux pianistes. C'est ce qu'on a vu et entendu dans le concert donné chez Pleyel par M. Émile Albert, pianiste de l'école Kalkbrenner, excellent professeur lui-même, qui a joué un duo très-brillant de sa composition, avec M. Cellot, son élève. M. Émile Albert, avant d'essayer de se faire reconnaître prophète en son pays, a été en Angleterre, en Italie, pour jeter les fondements de sa réputation de virtuose, qu'il espère faire sanctionner à Paris. Un artiste peut se bercer dans la vie d'illusions plus difficiles à réaliser que celles-là. M. Albert procède bien dans la manière de feu son maître. Son jeu est net et brillant, fin, délicat, élégant, chaleureux même, quoique peu passionné. La première partie de son concerto, accompagnée au double quatuor, a été favorablement accueillie par les connaisseurs, et son duo pour deux pianos a produit beaucoup d'effet. Ont été fort applaudis dans ce concert : Mlle Nau, dans l'air du *Bravo*, qu'elle a très-bien chanté; Mme Lefébure-Wély, dans celui de la *Fée aux roses*; MM. Herman, le violoniste, rappelé après son solo intitulé *la Clochette de Paganini*; son frère, le flûtiste, et Garimond, premier hautbois du Théâtre-Italien.

MATINÉE MUSICALE DONNÉE PAR LES FRÈRES LAPRET.

De même que nous avons en virtuoserie, en musiciens militants, les frères Altès, Bussine, Lionnet, Kontski, Wieniawski, violonistes et pianistes, voici venir de Besançon les deux jeunes frères Lapret, violoniste et pianiste aussi. Que dire de ces virtuoses de douze à quatorze ans, pour lesquels on se sent toujours animé d'une sorte de pénible admiration? Qu'Édouard Lapret est un Paganini en herbe, et que Louis Lapret n'est rien moins qu'un Thalberg en fleur, que le soleil trop ardent d'une célébrité anticipée va peut-être flétrir du jour au lendemain.

Mme Guichard a fort bien chanté deux morceaux difficiles dans ce concert; M. Ribes a dit d'une bonne voix et d'une bonne méthode des romances qui ont fait désirer au public de lui entendre chanter quelque chose de plus sérieux; et c'est parce que l'on sait que Mme Ponchard interprète avec autant de goût que de style de grands morceaux, que ce public s'est tenu très-satisfait des étincelles mélodiques qui lui sont échappées, et qui ont été fort applaudies. *Miroir et souvenir* en ont laissé un fort joli à tous ses auditeurs.

GRANDE MATINÉE DRAMATIQUE ET MUSICALE.

La mise en scène est une chose très-importante en musique même, comme en chose gouvernementale, législative, administrative ou dramatique. La grande matinée à laquelle nous avons assisté comme par hasard, et qui a eu lieu dans la salle Herz, a manqué essentiellement de cette importante chose. Pas d'annonce par la presse, peu d'affiches et pas de programme. Avec les talents qui brillent dans un concert, il faut que celui de le donner à propos s'y distingue autant que celui des virtuoses qui en font le charme. Certes, ce n'étaient point les talents dans la séance dramatique et musicale que nous mentionnons ici, qui manquaient et qui a été donnée, à ce qu'on dit, par M. Randoux, de la Comédie-Française. Si Massol de l'Opéra, Mlle Fix et autres artistes qui devaient contribuer à cette solennité, en ont été empêchés par des indispositions, Mlle Rachel, Mme Viardot, Mlle Jouvente, MM. Randoux, Darcier, et plusieurs autres artistes de talent offraient assez d'attraits pour remplir la salle, dont les deux tiers cependant sont restés vides. Mme Viardot a dit, joué aussi bien qu'elle les chante, de charzurkas de Chopin arrangées par elle-même. Mlle Rachel a chanté aussi mants boléros, cachuchas, séguidilles en langue ibérienne, et des males vers de Racine comme ce grand poëte les a sentis, et comme il les enseignait sans doute à la Champmêlé. Eh bien, tout cela a été jeté devant un auditoire peu nombreux, composé de quelques spectateurs distingués, de comédiens de bas étage, et même de gens ayant toute l'apparence de marchands de chaînes de sûreté.

M. Randoux et Mlle Jouvente, fort belle personne, ont dit la grande scène de l'*Œdipe* de Voltaire en artistes de talent, en comédiens qui seraient capables de comprendre et de bien composer les rôles qu'on pourrait leur confier.

CONCERT DE M. PELLEGRIN.

Nous ne savons si M. Pellegrin est descendant du fameux abbé de ce nom,

Qui dînait de l'autel et soupait du théâtre;

mais toujours est-il que celui-ci entend mieux la mise en scène que celui qui a donné la grande matinée dramatique et musicale dont nous venons de rendre compte.

M. Pellegrin, violoniste peu connu, l'est maintenant de beaucoup de personnes, d'après le concert qu'il a donné jeudi passé dans la salle Sainte-Cécile, qui regorgeait d'auditeurs, venus là sans doute au moyen de billets qui ne leur avaient pas coûté cher. Cette séance nous a rappelé les concerts Valentino de la rue Saint-Honoré, qui avaient d'abord commencé par des quadrilles, pendant lesquels les auditeurs circulaient autour de la salle en marquant du talon de leurs bottes le temps fort de la mesure, habitude qu'ils conservèrent lorsque Valentino essaya de les familiariser avec les symphonies de Beethoven. On entrait donc et l'on sortait du concert de M. Pellegrin comme on entre, on circule et l'on sort de la Bourse. Aussi, pendant ce va et vient, ce tohubohu, cette locomotion de gens venus là en spectateurs plutôt qu'en auditeurs, il nous a été difficile d'apprécier le talent du bénéficiaire, si bénéfice il y a eu. Cependant, du haut d'un escalier quelconque, nous avons pu saisir quelques fragments d'un assez joli duo pour piano et violon composé par MM. Brisson et Pellegrin, exécuté d'une façon brillante par les auteurs. Les deux cents choristes de M. Chevé ont aussi fonctionné là avec leur ensemble accoutumé.

HENRI BLANCHARD.

LE PEUPLE AIME LA MUSIQUE.

Oui, certainement, le peuple aime la musique : c'est une vérité incontestable. S'ensuit-il que le peuple aime l'opéra, ou qu'il soit bon de faire un opéra pour le peuple ?

Ces deux questions se présentent à propos de ce troisième lyrique tant désiré, tant promis, dont on s'occupe toujours, et qui n'arrive jamais, ou qui n'arrive que pour partir, qui n'ouvre que pour fermer, parce que l'épreuve est toujours mal faite. Aujourd'hui que l'on semble disposé à la recommencer dans des conditions toujours aussi mauvaises, disons pourquoi nous les jugeons telles, et pourquoi, tenant grand compte de l'expérience fortifiée par la théorie, nous aimons tout autant qu'on ne bâtisse pas encore une fois sur le sable, et qu'on n'aille pas encore une fois se perdre dans le pays des illusions.

Faut-il rappeler ce que nous pensons, ce que nous avons répété cent fois de notre état de choses musical, de la carrière des compositeurs jeunes et vieux, de la convenance et de la justice qu'il y aurait à leur accorder un théâtre de plus, parce qu'il est impossible que les théâtres existants leur suffisent; et que ces théâtres même profiteraient, au lieu d'en souffrir, de l'ouverture d'un théâtre nouveau ?

Tout cela est vieux et rebattu. Depuis longtemps, les gens qui ont un peu de logique dans la tête conviennent que le grand prix de com-

position musicale décerné tous les ans par l'Institut, que les quatre classes de composition établies au Conservatoire, et qui comptent chacune près de quinze élèves, sont au nombre des plus dangereuses et des plus folles institutions, dans un pays qui n'a qu'une ville, et dans une ville qui n'a qu'un théâtre où un compositeur dramatique puisse se produire. Nous ne parlons pas de vivre; il est évident qu'un seul théâtre ne peut faire vivre plus de trois ou quatre compositeurs, sur lesquels il y en a au moins deux qui ramassent les miettes tombées de la table des deux autres.

Encore, si l'on n'avait droit d'aspirer à la composition dramatique qu'après avoir passé par le Conservatoire et par l'Institut! Mais tout au contraire: on s'y forme partout, on y prétend et on y parvient de tous côtés, soit qu'on vienne du midi ou du nord, de l'orient ou du couchant; les étrangers disputent la place aux Français sur ce terrain étroit, glissant, d'où l'on descend si vite, où l'on remonte si rarement!

On parle constamment de progrès musical, on travaille à le propager, et l'on veut que Paris n'ait pas un théâtre musical de plus qu'il n'en possédait il y a soixante ans! Les théâtres de vaudeville, les théâtres de drames se sont multipliés à l'infini; le théâtre musical reste frappé d'interdiction : il lui est défendu de naître, ou bien il ne lui est permis de naître que pour mourir! Vous avez des théâtres qui végètent péniblement, qui se traînent de faillite en faillite, qui restent fermés des mois entiers; pourquoi ne pas laisser la musique s'y installer? — Qu'elle s'y installe, réplique-t-on, pourvu que ce soit bien loin des autres théâtres où l'on en fait, bien loin de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, sur la ligne des boulevarts, depuis le théâtre de la Porte-Saint-Martin, par exemple, jusqu'au théâtre Beaumarchais. Le peuple aime la musique, le peuple n'a pas encore d'Opéra; faites un Opéra pour le peuple.

Eh bien, c'est là ce que nous croyons également mauvais au point de vue de la spéculation et au point de vue de l'art. Le peuple aime la musique, dites-vous, mais quelle musique? Celle qui est à sa portée sans doute : la chanson, la ronde, les chœurs même, si vous voulez; mais est-ce là tout ce qui constitue la forme lyrique? Le goût musical n'a-t-il pas ses degrés? Tel qui aime la chanson n'aime pas l'opéra-comique; tel qui aime l'opéra-comique n'aime pas le grand opéra, et tel qui se plaît au grand opéra ne comprend rien aux quatuors ni aux symphonies. Pour ces genres divers, il faut une éducation spéciale. Il faut une intelligence développée par l'étude et par l'habitude pour saisir les beautés d'un duo, d'un trio, d'un morceau d'ensemble écrit suivant les règles de l'art, pour apprécier les finesses d'exécution des artistes. C'est pour cela que dans tous les pays, les théâtres lyriques ont été le rendez-vous de l'aristocratie, prise dans le meilleur sens du mot, c'est-à-dire de la société la plus civilisée, la plus élégante et la plus initiée aux mystères de l'art. Dans nos théâtres de Paris, les loges sont remplies de femmes, de jeunes filles, *musiciennes comme la musique*; l'orchestre et le parterre sont peuplés d'hommes de tout âge, qui ont cultivé la musique par inclination, ou dans l'éducation desquels la musique est entrée pour quelque chose.

Admettons qu'à Paris la population bourgeoise et ouvrière ait fait des progrès dans l'initiation musicale : vous nous accorderez cependant que, sous ce rapport, elle est encore restée bien en arrière des classes supérieures. Vous nous accorderez encore deux choses : 1° que, pour l'attirer à un théâtre lyrique, il faudra que ce théâtre soit à bon marché; 2° que, pour qu'elle ne s'y ennuie pas trop, il faudra que l'art se modifie, se transforme, en un mot, s'abaisse jusqu'à elle, faute de pouvoir l'élever jusqu'à lui.

Théâtre lyrique et bon marché! ne sont-ce pas des mots qui hurlent de se voir accouplés les uns aux autres? Comment un théâtre lyrique, avec ses artistes, ses choristes, son orchestre, ne coûterait-il pas plus cher qu'un théâtre de mélodrame? Dès qu'un chanteur et une cantatrice ont un peu de voix, un peu de méthode, ils sont hors de prix. Le rareté se paye en eux encore plus que le mérite. La France entière en consomme, et les pays étrangers sont ouverts à ceux qu'elle ne retient pas. Tout au rebours, les artistes qui jouent le drame ne peuvent subsister qu'à Paris. La province est pour eux une marâtre, et, hors de la frontière, on ne les comprend pas. Si le troisième théâtre lyrique veut faire des économies, et il y sera bien forcé, il n'aura que le rebut des autres : il chantera faux, il chantera mal, et le peuple même s'en apercevra; à plus forte raison, les auditeurs habitués aux artistes d'élite. Le troisième théâtre, dira-t-on, se passera bien de ces derniers! C'est une erreur. Savez-vous de quels éléments se composent les grands succès du boulevart, les succès lucratifs et durables? Du public des quartiers riches et de celui des faubourgs. Voilà ce qui fait que *Marianne*, *Paillasse* et *Claudie* remplissent la caisse des théâtres. Si l'un des deux éléments vient à manquer, point de succès, point de bénéfice.

Or, pourquoi le public des quartiers riches se dérange-t-il pour aller voir *Marianne*, *Paillasse*, *Claudie?* C'est qu'il trouve là un genre de spectacle et des émotions qu'il n'a pas chez lui. Pourquoi voudriez-vous qu'il se dérangeât pour aller entendre des opéras moins bons à tous égards que ceux qu'on lui joue à sa porte? Le troisième théâtre lyrique ne sera jamais pour lui qu'un théâtre de province. Vous ne le forcerez donc pas à y venir. Restera seulement le public bourgeois et faubourien : c'est à celui-là qu'il faudra se réduire. Est-ce assez pour le succès d'argent? Nous en doutons. Est-ce avantageux pour le succès d'art? Ici, nous ne doutons plus : nous affirmons que c'est une chose fâcheuse et désastreuse.

Quelle que soit l'opinion que l'on professe sur les avantages et les inconvénients de nos diverses régions théâtrales, on ne saurait nier l'influence du quartier sur la qualité des produits qui s'y débitent et s'y consomment. On ne saurait disconvenir que le goût du terroir influe sur la conception, sur l'exécution des œuvres. Vous ne placeriez pas le Théâtre-Français à côté de la Gaîté ou de l'Ambigu-Comique. Vous n'iriez pas porter un chef-d'œuvre digne de Corneille, de Molière, au Cirque-National ou aux Folies-Dramatiques. En reléguant le troisième théâtre lyrique sur le boulevart Saint-Martin ou le boulevart du Temple, savez-vous ce que vous allez faire? Abaisser nécessairement le niveau de l'art musical. Quand on parle de musique populaire, il faut s'entendre. Populaire a deux sens. Le premier désigne un petit nombre d'inspirations d'hommes de génie, trouvées par hasard et non cherchées exprès, que la multitude a saisies, gardées dans sa mémoire et qui ont passé de bouche en bouche. Ce sont des chefs-d'œuvre ni plus ni moins; et qui peut se flatter de faire à volonté des chefs-d'œuvre? Le second sens s'applique à ce qu'il y a de plus commun, de plus trivial, de plus grossier, et alors musique populaire pourrait se traduire tout franchement par musique populacière. Voilà précisément le genre de musique que vous risquez d'avoir, et que vous aurez sur le troisième théâtre lyrique, parce que celle-là est beaucoup plus facile à faire que l'autre. Cela ne vaut-il pas la peine d'y penser? Quel intérêt peut-on trouver à pousser l'art musical sur la pente où tous les arts ne sont entraînés que trop souvent? Est-on d'avis qu'en général l'art musical s'élève trop haut, se perd dans les nues, et juge-t-on à propos de le ramener vers la terre, en le rapprochant des zones du flon-flon, de la contre-danse, de la valse, de la polka, de la redowa?

C'est au nom de l'art que nous réclamons et que nous invoquons l'exemple glorieux donné jadis par nos pères. Une seule fois, à Paris, l'épreuve du troisième théâtre lyrique fut largement faite, et cette épreuve ne dura pas moins de dix ans : cette épreuve enrichit la France de compositeurs nouveaux, de chefs-d'œuvre nouveaux, d'un genre nouveau. Mais à cette époque, où pourtant on s'occupait beaucoup du peuple, on ne s'avisa pas d'établir le troisième théâtre dans un quartier où il n'avait aucune chance de vivre : on l'établit au centre de Paris, entre le Palais-Royal et les boulevarts, au milieu des arts et des artistes, dans la salle Feydeau, tandis que l'ancien Opéra-Comique habitait la salle Favart. Aussi le théâtre nouveau, loin d'a-

baisser le niveau de l'art, l'éleva considérablement. Lesueur et Cherubini s'y consacrèrent exclusivement, et avec eux le drame musical atteignit des proportions jusqu'alors inconnues. Une noble émulation s'empara du théâtre Favart, qui ne voulut pas céder à son jeune rival. De cette lutte honorable sortirent d'admirables résultats. L'école française acheva de se poser en face des écoles d'Italie et d'Allemagne. Au bout de dix ans, la lutte se termina par l'association des deux théâtres, et ce fut la salle Feydeau que leur association choisit pour domicile.

Voilà ce qui se fit de 1791 à 1801 : voilà les enseignements que l'histoire nous lègue. Les temps sont changés, dites-vous : aujourd'hui Rome n'est plus dans Rome, et le goût musical est partout. L'Opéra-National, fondé en 1847, aurait prospéré sans la révolution de 1848. Oui, s'il eût pu se passer des recettes, que sa nouveauté seule lui avait procurées, et qui déjà, au bout de deux mois, commençaient à lui manquer. Il eût vécu comme ce cheval qui ne mangeait pas depuis trois jours, et qui commençait à s'y habituer quand il tomba par terre.

Qu'importe après tout qu'une seconde épreuve soit tentée et ne réussisse pas ? Oh ! en effet, cela n'est pas fort grave : qu'importe que des capitalistes aventurent leur argent ? Qu'importe que des compositeurs, des artistes, soient leurrés d'une vaine espérance ? Qu'importe que l'art musical soit livré à la chance de déchoir ? Embarquez vous sur le frêle esquif de cet axiôme : *le peuple aime la musique* ! Nous avons rempli notre tâche de pilote, d'avertisseur, en vous criant : « Oui, le peuple aime la musique, mais cela ne prouve nullement qu'il demande et puisse soutenir à lui seul un théâtre d'opéra. »

R.

BRUXELLES.

Nouveau concert de Bériot,

MM. TENHAVEN, SCHEURS ET STANDISCH.

Voici trois artistes désormais inséparables. Initiés ensemble aux mystères du violon, couronnés ensemble dans une lutte brillante dont les annales du Conservatoire consacreront le souvenir, ils viennent de subir, toujours ensemble, le baptême du premier concert. Cette existence musicale collective est un fait entièrement nouveau. On est si bien accoutumé déjà à voir leurs noms réunis, qu'on les séparerait difficilement. Quand on parle de M. Tenhaven, on songe immédiatement à MM. Scheurs et Standisch ; à peine comprendrait-on que MM. Standisch ou Scheurs se fissent entendre individuellement.

Nous venons de dire que l'union intime de ces trois jeunes talents était un fait nouveau dans l'art. Ajoutons que c'est le résultat d'une pensée qui est venue à M de Bériot pendant le concours où MM. Scheurs, Tenhaven et Standisch ont embarrassé le jury par l'égalité parfaite de leur mérite. En entendant ces trois jeunes gens jouer successivement le même morceau avec un sentiment pareil et avec des qualités d'exécution identiques, l'habile professeur a dit qu'il y aurait un parti à tirer de cette communauté de talent produite par l'application d'une même méthode pour réaliser des effets nouveaux.

Il avait appris séparément à MM. Scheurs, Tenhaven et Standisch l'art du violon ; ses leçons devinrent collectives. Le succès de son expérience fut complet; mais il n'était possible que pour lui, et dans les conditions où il s'était placé. M. de Bériot n'est pas seulement un virtuose de premier ordre et un compositeur remarquable; il a cette haute qualité qu'on ne peut définir et qui fait le chef d'école : il a le don de transmission. Le public, qui applaudit si vivement MM. Scheurs, Tenhaven et Standisch dans leur solo-trio, ne sait pas tout ce qu'il y a d'intéressant dans cette tentative qui prouve la supériorité d'une méthode basée sur des principes fixes et appliquée dans le sein d'une école. Trois exécutants du plus haut mérite pris isolément : Vieuxtemps, Ernst et Sivori, par exemple, ne feraient pas ce que viennent de faire les trois élèves de M. de Bériot.

MM. Scheurs, Tenhaven et Standisch ont répété à leur concert de samedi le délicieux concerto composé pour eux par M. de Bériot, morceau qui leur valut leur premier succès, qu'on leur a plusieurs fois redemandé et qu'on ne se lassera pas d'entendre. Ce leur a été encore une fois l'occasion d'un triomphe que l'auditoire a voulu faire partager à leur habile maître, rappelé avec eux au bruit d'une quadruple salve d'applaudissements.

M. de Bériot est entré plus avant encore que par son concerto du concours dans l'application de son idée sur l'exécution collective. Il a fait exécuter au concert dont nous rendons compte, une de ses compositions si distinguées, si mélodiques, par six de ses élèves. Ce n'était qu'un seul archet dirigé par une même pensée. Les traits avaient la précision qu'eût offerte un exécutant isolé ; l'accent de la phrase tombait juste au même point, les notes perlées du staccato se détachaient avec une clarté surprenante. Ce nouvel essai a provoqué dans l'auditoire un véritable enthousiasme.

Pour couronner l'œuvre, on a entendu un nouveau trio de M. de Bériot pour piano, violon et violoncelle, dont chaque partie était doublée. Cette composition se distingue, comme toutes celles de l'artiste, par la grâce, par la lucidité des idées, par l'élégance de la forme. L'exécution a été parfaite, ainsi que dans les morceaux précédents.

Le programme du concert a été quelque peu bouleversé. Il annonçait plusieurs morceaux de chant qui ont été passés sous silence. D'autres, dont il n'était pas question, ont surgi inopinément. On ne s'est guère aperçu de ces petits accidents. Le nombreux auditoire réuni dans la salle de la Grande-Harmonie était venu pour entendre les élèves de M. de Bériot, interprètes des œuvres de leur habile maître. Le reste n'était qu'accessoire. Le but a été complétement atteint ; disons mieux, il a été dépassé. Contrairement à ce qui arrive souvent quand la curiosité a été d'avance vivement excitée, l'effet a été plus grand que ne l'espéraient les auditeurs les plus favorablement prévenus. C'est un résultat qui n'est pas commun en matière de concert.

XX.

CORRESPONDANCE.

Berlin, 5 février.

La grippe, qui, parmi les quatre cent mille habitants de Berlin, en a atteint à peu près un demi-million, est la seule cause du retard que j'ai mis à vous écrire depuis six semaines ; car non-seulement j'en ai souffert moi-même, mais elle a aussi accablé toutes les prime donne, tous les premiers ténors et basses, et chaque jour a fait changer le répertoire des concerts et des opéras. Depuis quinze jours seulement on s'est remis à chanter, à jouer du violon, de la flûte, etc., avec la vivacité accoutumée, et je me rends dès lors à mon poste de critique. Je n'ai que peu de chose à vous communiquer, et si l'hiver est excessivement doux sous le rapport de la température, il faut néanmoins convenir que sous le rapport de l'art, il est maigre comme les sept vaches de Pharaon. Mais quelquefois il est bon de traire des vaches maigres.

Primo. Il y a huit jours à peu près, j'ai commencé à entendre une série de symphonies. L'auditoire, dans ces concerts, est aussi sévère que les juges dans l'Acropolis d'Athènes. On ne veut entendre que de la musique classique. Cependant les jeunes musiciens demandent aussi à entendre des choses nouvelles, et le chef d'orchestre, M. Taubert, se trouve dans une position critique, car s'il cède d'un côté, on le blâme ; s'il cède de l'autre, on le blâme également. C'est ainsi qu'on essaie parfois quelques nouveautés ; mais jusqu'à présent aucune n'a su mériter les suffrages de ce public, et c'est tout au plus si l'on est arrivé à obtenir quelques éloges. Tout récemment nous avons entendu la symphonie d'un jeune musicien, Ehlert, qui, je crois, a fait des études à Paris. Dans une matinée qu'il nous avait déjà donnée, un trio et quelques compositions de chant nous avaient fait espérer pour lui ; mais la symphonie, malgré quelques mérites qu'elle révèle, paraît encore au-dessus de sa portée. Que ce jugement n'empêche pas M. Ehlert d'en faire une deuxième, une troisième, une dixième, et qu'il se rappelle que, dans ces concerts, même les symphonies de Mendelssohn n'étaient pas exemptes d'une certaine opposition. La création est chose nécessaire. Les vignes ont besoin d'être cultivées quand même les bonnes années deviennent de plus en plus rares. Cette série de concerts s'est, du reste, terminée par trois œuvres colossales, contre lesquelles personne ne saurait lutter : l'ouverture du *Freischütz*, de Weber, qui est un tour de force d'exécution pour cet orchestre ; l'ouverture d'*Athalie*, de Mendelssohn, l'œuvre la plus gigantesque dans son genre, et la huitième symphonie de Beethoven.

L'Opéra a fait relâche pendant deux mois. Le fond de son répertoire était le *Prophète*, pour lequel on n'a pas pu trouver une Fidès suffisante, et la *Catherine Sophie*, de M. de Flotow. En dehors de cela, les critiques pouvaient parfaitement se passer de mettre le pied au théâtre. La première occasion qui leur sera donnée de faire entendre leur voix sera la *Girolda*. Que M. Adam soit sans inquiétude, car nous ne prenons pas toujours le rôle de Cerbère. En attendant les nouveautés, nous avons dû nous contenter de quelque chose d'ancien, et vous devineriez difficilement quel est l'opéra qui, hier, a rempli d'enthousiasme des centaines d'auditeurs : *les Deux Journées*, que nous appelons ici *le Porteur d'eau*, ce vieillard de soixante ans qui nous paraît toujours jeune. Vous ne trouverez pas étonnant que votre correspondant ait écouté avec

l'attention la plus scrupuleuse cette admirable musique, qui, jointe à un drame simple et intéressant, lui a fait venir les larmes aux yeux. Il ne m'est pas facile de sortir d'une telle représentation pour aller dans une salle de concert. Néanmoins, il faut avouer que nous en possédons qui se prêtent à des exécutions grandioses et qui nous donnent parfois de bonnes et excellentes choses. C'est ainsi que nous avons entendu *Paulus*, de Mendelssohn. Ceci m'a fait penser à Paris, qui, malgré les immenses moyens qu'il possède, n'a pas même pu faire exécuter l'oratorio, genre qui tient à tout ce qu'il y a de plus grand en musique. Ne serait-ce pas le moment aujourd'hui d'introduire ce genre sur les bords de la Seine? Il est vrai que c'est une plante qui croît difficilement; mais là où elle a pris racine, il est impossible de la détruire. En Angleterre, l'oratorio est en quelque sorte la condition vitale de la musique, et en Allemagne, il est la base de l'éducation musicale; car les sociétés de chant dans les grandes et les petites villes s'occupent presque spécialement de ce genre de musique C'est plus tard qu'on a créé en Allemagne des sociétés pour la musique instrumentale, qui se nourrissent de symphonies, comme les sociétés de chant, de la musique d'église, dont l'oratorio est le point culminant.

Retournons à la salle de concert. C'est le nom de M. Kontski, ce pianiste brillant, qui m'invite à y aller. Il a donné des concerts, lesquels, quoique médiocrement fréquentés, lui ont valu de grands éloges. Pendant que j'écris ces lignes, il joue probablement dans les concerts de la cour que l'on donne pour l'ouverture du carnaval, et il n'est pas douteux que l'élite du public de Berlin n'admire son beau talent. Ces concerts sont en quelque sorte l'étoile brillante de notre ciel artistique. C'est Meyerbeer qui les dirige. Les premiers talents de Berlin et de l'étranger y sont appelés, entre autres Mme Koester, qui hier nous a charmés à l'Opéra; Mme Castellan, qui nous a ravis avant-hier dans le rôle de Norma. Le roi aime beaucoup la musique sérieuse. C'est ainsi que nous trouvons à côté d'un air de Figaro et de quelques morceaux de piano anciens, le chant des Bardes, de Méhul, qui est tiré de son opéra d'*Uthal*, probablement déjà oublié des Parisiens; des fragments du *Stabat mater*, de Rossini; le grand air en *sol* majeur d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck; et comme morceau instrumental, la magnifique ouverture de *Struensée*, de Meyerbeer; un scherzo ravissant de Mendelssohn; la musique du *Songe d'une nuit d'été*, de Mendelssohn, et la marche de la caravane et la *Tempête*, de Félicien David. La salle dans laquelle ces concerts ont lieu est la salle Blanche, la plus imposante de grandeur et de magnificence qu'il soit possible d'imaginer; car au parterre seul il y a de quoi placer 15 à 1,600 personnes. Aucune des autres salles de concert de Berlin ne peut se mesurer avec celle-ci (1).

Si je voulais vous écrire un livre à la place d'une lettre, je vous ferais l'analyse des triomphes que Mme Castellan a obtenus dans le théâtre de la Kœnigstadt. On ne supposait pas avec la grâce et le genre de talent de Mme Castellan une Norma aussi chaleureuse. Mais elle a montré, tant comme cantatrice que comme tragédienne, quelque chose de véritablement grand. La foule apprécie davantage les rôles dans lesquels sa grâce se dessine mieux; mais l'élite du public la préfère dans les rôles du grand drame lyrique.

Quinze jours après avoir perdu Lortzing, nous avons reçu la nouvelle de la mort de Spontini. L'heure de la mort ne doit pas être celle de notre jugement. Nous aurions à nous plaindre de lui; mais nous ne voulons nous rappeler que l'auteur de la *Vestale*, de *Fernand Cortez* et d'*Olympie*. Presque en même temps avec lui est mort à Berlin l'homme avec lequel il a le plus travaillé, et qui dans sa sphère était également une célébrité, nous voulons dire Charles Moeser, le fameux violoniste. Tous les deux avaient survécu à leur gloire. La vie de Moeser est remplie d'intérêt; il a passé sa jeunesse à la cour voluptueuse et séduisante de Frédéric-Guillaume II, et ses mémoires dévoileront peut-être des choses piquantes. Comme j'en sais quelque chose, je vous communiquerai peut-être bientôt une esquisse biographique, dont toutes les pages ne seront pas remplies par Apollon et par les muses.

L. RELLSTAB.

(1) Cette salle est aussi celle où le parlement a tenu ses séances.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Freischütz* suivi de *Paquerette*, pour les dernières représentations de Fanny-Cerrito et de Saint-Léon, avant leur départ pour Madrid.

*** Dimanche dernier, Mairalt et Mlle Poinsot ont continué leurs débuts dans la *Juive*.

*** L'*Enfant prodigue* a été joué lundi devant une nombreuse et brillante assemblée.

*** Vendredi, c'était le tour des *Huguenots*, dans lesquels Roger et Mme Viardot ont rendu supérieurement les deux principaux rôles. La recette était aussi belle que si le grand ouvrage ne comptait pas les représentations par centaines.

*** Rien n'est changé dans le succès de vogue dont jouit toujours la *Dame de Pique*, si ce n'est qu'on l'a donnée les mardis, jeudi et samedi de la semaine dernière, au lieu de la jouer les lundi, mercredi et vendredi, comme on l'avait fait jusqu'alors.

*** Mercredi prochain, première représentation de l'opéra en un acte de MM. Lockroy et Grisar, sous le titre de : *Bonsoir, Monsieur Pantalon*.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, le Théâtre-Italien donnera *Lucia di Lammermoor*, et deux actes de *Don Pasquale*.

*** Gardoni a fait sa rentrée dans le rôle d'Elvino, de la *Sonnambula*. Le jeune chanteur nous est revenu avec sa voix fraîche et sa méthode élégante. Il a été reçu comme il méritait de l'être, et n'a eu qu'à se féliciter de son succès.

*** Une indisposition a empêché la reprise de *Matrimonio segreto*, que l'affiche annonçait pour la semaine dernière.

*** La *Tempesta*, cet opéra italien composé par deux Français et que l'Angleterre a reçu avec enthousiasme dans la dernière saison, doit être représenté jeudi prochain. L'œuvre de MM. Scribe et Halévy aura pour interprètes les premiers artistes de la troupe, Lablache, Mme Sontag, Gardoni. Le rôle de mime, que Carlotta Grisi remplissait à Londres, sera joué par Mlle Rosati.

*** Le ministre de l'intérieur qa décidéue le buste de Spontini serait exécuté en marbre blanc et placé dans le foyer de l'Opéra.

*** La mort de Spontini laisse une place vacante à l'Académie des beaux-arts. Voici, dans l'ordre alphabétique, les noms des candidats qui se présentent pour la remplir : MM. Batton, Benoist, Berlioz, Clapisson, Félicien David, Grisar, Martin d'Angers, Niedermeyer, Panseron, Ambroise Thomas et Zimmerman.

*** Pour l'instruction de ceux qui pourraient ne pas les connaître, M. Martin, d'Angers, a pris soin de publier ses titres en quatre pages, petit in-4°. Nous avons lu ce résumé avec beaucoup d'attention, et ce que nous y avons trouvé de plus remarquable, c'est la dernière ligne, ainsi conçue : « NOTA. Depuis » quelques mois M. Martin, d'Angers, travaille *sérieusement* à un grand opéra » en trois actes. » Le *sérieusement* est parfait, et vaut à lui seul toute une *Vestale*.

*** Par arrêté du 6 de ce mois, M. Battaille, de l'Opéra-Comique, a été nommé profeseur de chant au Conservatoire, en remplacement de M. Duprez, démissionnaire.

*** Adolphe Adam va bientôt se rendre à Lyon sur l'invitation de la direction du grand théâtre, pour présider à la mise en scène de *Giralda*, dont la représentation est prochaine, et sera une véritable solennité. Pendant son séjour en cette ville, on y exécutera la messe composée par lui pour la fête de Sainte-Cécile.

*** Le projet de traité international, pour la propriété littéraire entre la France et l'Autriche, est arrêté dans toutes ses parties, et il ne reste plus qu'à le revêtir de la sanction qui lui est nécessaire. A ce sujet nous rappellerons qu'un traité de même nature avec l'Angleterre est rédigé depuis longtemps, et qu'il est vraiment fâcheux que des retards inexplicables en reculent toujours la mise à exécution.

*** Blumenthal, le jeune et célèbre pianiste, est à Paris pour quelques jours. Il arrive de Suisse, où le soin de sa santé l'avait retenu, et rapporte des compositions nouvelles aussi remarquables que celles qui ont établi sa réputation.

*** M. Panofka, qui continue de résider à Londres, s'y est voué tout à fait à l'enseignement du chant. Indépendamment de son *Guide de chant pratique*, dont l'adoption est générale, cet éminent artiste publie un *Recueil de douze vocalises* à deux voix, qui sera bientôt suivi d'une *Méthode complète de chant*.

*** Mlle Wihelmine Clauss, la jeune pianiste dont nous avons annoncé déjà l'arrivée à Paris et le talent extraordinaire, se fera entendra dans le prochain concert de la Société philharmonique dirigée par Berlioz.

*** Un jeune pianiste, destiné à grossir la phalange de ces virtuoses précoces que nous possédons déjà, vient d'arriver à Paris, où il compte donner bientôt un concert. Le jeune Guglielmo Macciarone nous est signalé comme un prodige pour son âge ; c'est à peine s'il a 12 ans, et déjà il se joue des difficultés de nos grands maîtres avec une prodigieuse facilité. Il s'est fait entendre il y a quelques jours devant Thalberg et quelques autres artistes d'élite, dont le jugement présage un brillant avenir au jeune musicien.

*** Nous constatons avec plaisir le succès éclatant que vient d'obtenir Mlle Moisson dans les derniers concerts donnés successivement par les Sociétés philharmoniques du Mans, Laval et Rennes. Cette cantatrice a chanté les plus beaux morceaux de son répertoire avec une supériorité réelle, et on ne saurais dire quel est le public de ces trois villes qui lui a fait le plus brillant accueil. Le grand air du *Prophète* et de la *Favorite*, en lui donnant l'avantage de déployer les plus belles cordes de sa voix de contralto si remarquable, offraient encore au public de ces concerts quelques-unes des plus belles pages de nos chefs-d'œuvre modernes.

*** Nous rappelons que la messe nouvelle en solo, composée par M. Panseron, sera exécutée jeudi prochain, 20 février, à onze heures, dans l'église de la Madeleine, au bénéfice de la caisse de secours de l'Association des artistes-

musiciens. Les solos de basse seront chantés par M. Battaille, les solos de ténor par M. Alexis Dupond, et les solos de soprano par Mlle Grimm.

*** La Société Sainte Cécile donne aujourd'hui dimanche 16 février, à 2 heures, dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée d'Antin 49 bis, son troisième concert d'abonnement, dont voici le programme : 1° 4e symphonie en *si* bémol de Beethoven; 2° Noël, chœur à six voix sans accompagnement, précédé d'une introduction pour cor anglais, deux flûtes, deux clarinettes, deux cors et deux bassons; 3° concerto pour violon, composé et exécuté par M. Bérou; 4° Air du 1er acte de *Fernand Cortez*, musique de Spontini, chanté par Mlle Chambard; 5° ouverture d'*Egmont*, de Beethoven; 6° chant élégiaque de Beethoven, chœur avec accompagnement des instruments à cordes (traduction française de M. Maurice Bourges), 6° ouverture de *Preciosa*, de Weber. L'orchestre sera dirigé par M. Seghers, et les chœurs par M. Wekerlin.

*** Aujourd'hui dimanche, 16 février, deuxième séance de musique de chambre, par MM. Alard et Franchomme, dans la salle de Sax, à deux heures. Ferdinand Hiller, le célèbre pianiste, a bien voulu retarder son voyage pour jouer dans cette matinée.

*** Un concert qui doit attirer la foule autant par son programme que par son but, sera donné le mardi, 25 février, à deux heures, dans la salle Herz Il s'agit d'enlever à la conscription le jeune Ernest Altès, frère du flûtiste si distingué de l'Opéra. Mmes Gaveaux-Sabatier et Géraldy prêteront leur concours au bénéficiaire. On peut se procurer des billets chez M. Altès, rue Neuve-Coquenard, 21.

*** La Société allemande de bienfaisance, dont le but philanthropique est si honorable, organise pour le 23 de ce mois, dans la salle Herz, un concert vocal et instrumental au profit de sa caisse de secours. Mlle de Rupplin, MM. Sébastien et Maurice Lee, violoncelliste et pianiste, s'y feront entendre, ainsi que la Société chantante (Liedertafel à 4 voix d'hommes) dirigée par M. Lutgen, maître de chapelle à l'église Notre-Dame-de-Lorette.

*** Le violoniste Deloffre et le violoncelliste Pilet donneront, le vendredi 21 courant, dans la salle de Herz, un grand concert avec orchestre. Ces deux artistes, dont on a été privé à Paris depuis plusieurs années, seront secondés en cette circonstance par Mme Deloffre pour le piano, M. H. Altès pour la flûte, et pour la partie vocale par Mmes Gaveaux-Sabatier, Potier et MM. Gueymard, Lefort et Malézieux.

*** Voici la programme du concert qui sera donné dans la Salle Ste-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, 49 bis, par la Grande société philharmonique de Paris sous la direction de Berlioz (deuxième année), le mardi 25 février 1851, à huit heures du soir, et dans lequel on entendra Mme Viardot, Mlle Vera, Mme Hortense Maillard, et Mlle Wiehelmine Clauss : 1° Les quatre premières parties (redemandées) de *Roméo et Juliette*, symphonie avec chœurs, solos de chant et prologue en récitatif choral, paroles de M. Emile Deschamps, musique de M. H. Berlioz. 1. Introduction instrumentale : combats, tumulte, récitatif choral. Strophes : (Premiers transports) chantées par Mme Hortense Maillard Scherzetto vocal : (Mab la messagère). Récitatif. 2. Roméo seul, mélancolie. Bruits lointains de bal et de concert. Grande fête chez Capulet. (Orchestre seul.) 3. Le jardin de Capulet, silencieux et désert Chœur de Capulets sortant de la fête. Scène d'amour. Adagio instrumental. 4. La reine Mab, ou la fée des songes. Scherzo instrumental. (Orchestre seul.) 2° Romance de *Nina (la folle par amour)* par d'Alayrac, chanté par Mme Hortense Maillard. 3° Andante d'une symphonie en *ut* composée par Mlle de Reiset. 4° Duo chanté par Mme Viardot et Mlle Vera. 5° Chœur et marche des *Bohémiens*, de Preciosa, par Weber. 6° Romanza della *Nina pazza per amore*, par Païsiello, chantée par Mlle Vera. 7° Solo de piano exécuté par Mlle Clausss 8° Chansonnettes espagnoles chantées par Mme Viardot. 9° Marche hongroise (*fragment de la damnation de Faust*), de H. Berlioz. — Prix des places : Stalles d'orchestre, 6 fr. — Parquet, 5 fr. — Amphithéâtre, 3 fr. — Galerie, 2 fr. — On prend des billets d'avance chez MM. Brandus et Ce, éditeur de musique rue Richelieu, 87, et 40 rue Vivienne, et au bureau de la Salle Sainte-Cécile.

*** La vogue des bals masqués de l'Opéra s'augmente à mesure que nous avançons dans le carnaval.

Chronique étrangère.

*** *Berlin.* — A l'Académie de chant, à l'église Sainte-Hedwige, et sur la demande du directeur général de musique, Meyerbeer, au théâtre royal de l'Opéra aura lieu sous peu une fête commémorative en l'honneur de Spontini.

— Le concert donné par M. le maître de chapelle, Laade, au bénéfice de la famille Lortzing, a produit 55 thalers; la recette de la représentation du théâtre Wilhelmstadt s'est élevée à 651 thalers.

*** *Vienne.* — L'auteur de *Paquita*, opéra nouveau qui a obtenu un si beau succès, Joseph Dessauer, est le fils d'un banquier de Prague. Outre son talent de compositeur, Dessauer est doué d'une mémoire des plus heureuses et même prodigieuse. A l'âge de douze ans, après avoir entendu deux fois l'opéra *Ali-Melek*, de Meyerbeer, Dessauer en joua la partition sur le piano, depuis l'ouverture jusqu'au finale du dernier acte; encore aujourd'hui il est en état d'exécuter par cœur tous les opéras de Mozart, Cherubini, Spohr, Weber, même ceux de Gluck.

*** *Saint-Pétersbourg.* — Le prince Castriot vient d'augmenter le nombre assez restreint des compositeurs russes. Parmi les plus connus nous citerons Warlamoff, Paschkoff, Alexis Lvoff, la grande duchesse Olga, etc. Le prince Castriot a publié un recueil de chants nationaux.

*** *Turin.* — Max Bohrer, le célèbre violoncelliste, donne des concerts en cette ville.

*** *Athènes.* — La saison s'est ouverte au Théâtre-Italien par les *Puritains;* la salle, décorée à neuf, était comble.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Les bals d'enfants donnés par les associations littéraires, artistiques et industrielles, ainsi que la colonie de Petit-Bourg, auront lieu de midi à six heures, le dimanche 2 mars et le mardi-gras, dans les élégantes salles du bazar Bonne-Nouvelle, si brillamment inaugurées le 25 janvier dernier par le bal de l'Association des artistes. L'heure, le jour et le lieu choisis ne sauraient être mieux appropriés à une de ces délicieuses fêtes de l'enfance, dont le spectacle a pour tous les âges un charme indicible. Les billets déjà pris pour la fête qui devait être donnée le 5 janvier au théâtre des Variétés seront reçus le dimanche 2 mars.

— **Revue des Beaux-Arts.** — Ce journal, rédigé par une réunion de littérateurs et d'artistes, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, musiciens, est la chronique vivante et l'écho de tout ce qui se passe dans le monde artistique; expositions, voyages, archéologie, théâtres, sociétés savantes de France et de l'étranger, rien n'échappe à ses investigations. Il paraît par livraisons le 1er et le 15 de chaque mois. Imprimé avec luxe par Crapelet, il forme, à la fin de chaque année, un magnifique volume in-8° orné de gravures. Celui de 1850 est en vente. Abonnement pour un an : *Paris*, 8 fr.; *départements*, 10 fr. — S'adresser aux bureaux, rue de Clichy, 78.

Publié par BRANDUS et Ce, éditeurs.

COMPOSITIONS D'ÉMILE PRUDENT.

CONCERTO SYMPHONIE

Pour Piano seul ou avec accompagnement d'orchestre ou de quatuor.

Op. 34.

Piano seul : 15 fr. L'accomp. de quatuor : 10 fr. L'Orchestre : 20 fr.

LES BOIS,

Chasse pour Piano. Op. 35. Prix : 9 fr.

Fantaisie sur GUILLAUME TELL de Rossini.

Prix : 9 fr.

SOUS PRESSE :

LES CHAMPS,

Fantaisie pour Piano. Prix : 9 fr.

ŒUVRES DE

PRUDENT

PUBLIÉES PAR LES MÊMES ÉDITEURS.

Op. 18. Grande fantaisie sur les *Huguenots*	10 »
Op. 19. Scherzo et impromptu	6 »
Op. 20. Fantaisie sur le grand trio de *Robert le-Diable* de Meyerbeer.	9 »
Op. 26. Fantaisie sur des thèmes de la *Juive* d'Halévy	10 »
Op. 27. Marche triomphale de Charles VI, d'Halévy	7 50
Op. 32. Air et marche arabe variées	7 50
Op. 33. Farandole	7 50
Op. 36. Allegro pastoral	10 »

MUSIQUE FACILE POUR PIANO

PUBLIÉE PAR

BRANDUS & Cie,

ÉDITEURS DE MUSIQUE,

Rue Richelieu, 87 et rue Vivienne, 40.

A. ADAM.

Op. 15. Variations sur le *Siége de Corinthe*.. 6 »
Op. 19. Fantaisie sur *Moïse*.. . . . . 6 »
Op. 24. Rondo-caprice sur la *Muette*. . . . . 6 »
Op. 25. Mélange sur la *Muette de Portici*.. . 6 »
Op. 28. Bacchanale sur le chœur des buveurs du *Comte Ory*. . . . . 5 »
Op. 29. Mélange sur les motifs du *Comte Ory*. 5 »
Op. 31. Fantaisie et variations sur la *Fiancée*. 6 »
Op. 32. Rondoletto sur un motif de la *Fiancée*. 5 »
Op. 41. 1er Mélange sur *Guillaume Tell*. . . 6 »
Op. 44. 2e Mélange sur *Guillaume Tell* . . . 6 »
Op. 49. Mélange sur *Fra Diavolo* . . . . . 6 »
Op. 51. Rondoletto sur *Fra Diavolo*. . . . . 5 »
Op. 57. Mélange sur le *Dieu et la Bayadère*. 6 »
Op. 58. Fantaisie sur le *Dieu et la Bayadère*. 6 »
Op. 61. Mélange sur les *Deux Familles*. . . 6 »
Op. 64. Mélange sur le *Diable à Séville*. . . 6 »
Op. 67. Mélange sur les motifs du *Philtre*. . 6 »
Op. 74. Fantaisie brillante avec variations sur *Robert le Diable* 7 50
Op. 81. Mélange sur les motifs du *Serment*. . 6 »
Op. 83. Mélange sur le *Pré aux Clercs*.. . . 6 »
Six petits airs du *Pré aux Clercs*. . . . . 5 »
Op. 84. Fantaisie sur *Gustave, ou le Bal masqué*. . . . . 6 »
Op. 87. Mélange sur *Gustave, ou le Bal masqué*. . . . . 6 »
Galop et grande valse. . . . . 6 »
Op. 91. Mélange sur les motifs de *Lestocq*. . 6 »
Six petits airs de *Lestocq*. . . . . 5 »
Op. 94. Mélange sur *I Puritani*.. . . . . 6 »
Op. 95. Mélange sur le *Cheval de Bronze*.. . 6 »
Six petits airs du *Cheval de Bronze*. . . . . 5 »
Op. 98. Mélange sur les motifs d'*Actéon*. . . 6 »
Op. 99. Mélange sur les *Chaperons blancs*. . 6 »
Deux mélanges sur les motifs du ballet la *Fille du Danube*. . . 2 suites, *chaque*. 6 »
Galop et cotillon de la *Fille du Danube*.. . . 6 »
Marche et valse de la *Fille du Danube*. . . . 6 »
Ballade de la *Fille du Danube*.. . . . . 6 »
Mosaïque de *Robert le Diable*.. 4 suites. Ch. 6 »
Mosaïque de la *Tentation*.. . . 2 suites. Ch. 6 »
Enfantillage sur *Robert le Diable*. 3 suit. Ch. 5 »
Souvenirs de l'*Eclair* . . . . 2 suites. Chaq. 6 »
Quatre rondolettos sur l'*Eclair*. . 2 suites Ch. 5 »
Mosaïque de *Guido et Ginevra*.. 4 suites. Ch. 7 50
Grand galop de *Guido et Ginevra*.. . . . . 5 »
Mosaïque des *Huguenots*.. . . 4 suites. Ch. 7 50
Les Plaisirs de la Jeunesse; 48 motifs en 4 suites. . . . . Chaque. 5 »
La Marseillaise, fantaisie.. . . . . 5 »
Six airs faciles de l'*Ambassadrice*.. . . . . 6 »
Mélange sur l'*Ambassadrice*.. . . . . 6 »
Six petits airs du *Domino noir*.. . . . . 6 »
Mélange sur le *Domino noir*. . . . . 6 »
Mélange sur le *Lac des Fées*. . . . . 6 »
Mélange sur *Zanetta*... . . . . 6 »
Six airs faciles sur *Zanetta*.. . . . . 6 »
Mélange sur les *Diamants de la Couronne*. . 6 »
Six airs fac. sur les *Diamants de la Couronne*. 6 »
Mélange sur le *Duc d'Olonne*.. . . . . 6 »
Six airs faciles sur le *Duc d'Olonne*.. . . . 6 »
Souvenirs du *Stabat* de Rossini. 2 suites. Ch. 6 »
Mélanges sur la *Part du Diable*. . . . . 6 »
Six petits airs faciles sur la *Part du Diable*. . 6 »
Mosaïque sur la *Sirène*. . . . . 6 »
Six petits airs faciles sur la *Sirène*. . . . . 6 »
Six petits airs faciles de *Robert Bruce*. . . . 6 »
Six petits airs faciles du *Val d'Andorre*.. . . 6 »
Six petits airs faciles sur le *Prophète*.. . net. 2 50
Rondeau facile sur la *Fée aux Roses*.. . net. 2 50
Six petits airs faciles de l'*Enfant prodigue*. . 5 »

H. CRAMER.

Fleurs des opéras, douze mélanges sur des opéras favoris de Rossini et d'Auber :

N° 1. Fra Diavolo . . . . . 6 »
2. Les Diamants de la Couronne . . . . 6 »
3. La Part du Diable, premier mélange. . 6 »
4. La Muette de Portici . . . . . 6 »
5. La Sirène . . . . . 6 »
6. Guillaume Tell. . . . . 6 »
7. Moïse. . . . . 6 »
8. Le Domino noir . . . . . 6 »
9. La Gazza ladra. . . . . 6 »
10. La Part du Diable, deuxième mélange 6 »
11. *Haydée*. . . . . 6 »
12. *Siége de Corinthe* . . . . . 6 »

CROISEZ.

Op. 25. Fantaisie brillante sur la *Sirène*. . . 6 »
Op. 42. Petite fantaisie sur *Haydée*. . . . . 5 »
Fantaisie facile sur *Robert Bruce*. . . . . 5 »
Op. 47. Fantaisie sur le *Val d'Andorre* . . . 5 »
Op. 49. Souvenir de la *Fée aux Roses*, net. . 2 50

LECARPENTIER.

BAGATELLES

sur

GIRALDA, L'ENFANT PRODIGUE

ET

LA DAME DE PIQUE.

Chaque : 5 fr.

CZERNY.

Op. 721. Les Délassements de la jeunesse, 25 rondeaux sur des airs nationaux :

1. Souvenirs de mon père.
2. Chant de Kinluck.
3. Air écossais.
4. Chant de Rob-Roy.
5. Air portugais.
6. Air autrichien.
7. O mon Navire!
8. Laissez-moi pleurer.
9. Adieux à l'Écosse.
10. Air irlandais.
11. Chant tyrolien.
12. Air espagnol.
13. Air polonais.
14. Tyrolienne favorite.
15. Chanson espagnole.
16. Chanson de Strasbourg.
17. Ramez, marins.
18. Les derniers jour de mai.
19. Air napolitain.
20. La belle Jenny.
21. Air original de la Chine.
22. Chansonnette sicilienne
23. Chanson napolitaine.
24. Chant de la Podolie.
25. Chanson indienne.

Chaque N° 3 fr. 75.

Op. 773. Le début du Jeune pianiste, six rondinos destinés aux élèves de six mois à un an d'étude, six suites, chaque . . . . . 3 »

J. B. DUVERNOY.

Op. 21. Variations sur la marche de *Moïse*.. 5 »
Op. 31. Fantaisie sur la *Muette de Portici*.. 5 »
Op. 33. Fantaisie sur le *Comte Ory* . . . . 5 »
Op. 42. Fantaisie sur *Fra Diavolo* . . . . 6 »
Op. 54. Fantaisie sur un motif du *Serment*.. 6 »
Op. 56. Fantaisie sur le *Pré aux Clercs* . . 5 »
Op. 58. Fantaisie sur *Gustave, ou le bal masqué* . . . . . 5 »
Op. 64. Variations sur *Lestocq* . . . . . 5 »
Op. 66. Variations sur une cavatine de Bellini 5 »
Op. 70. Fantaisie sur le chœur des buveurs de la *Juive* . . . . . 6 »
Op. 75. Divertissement sur l'*Eclair* . . . . 6 »
Op. 76. Deux divertissements sur les *Huguenots*. . . . . 2 suites. Chaque. 6 »
Op. 82. Une heure de loisir. Trois divertissements sur des valses de Strauss. 3 suites. Chaque. . . . . 6 »
Op. 85. Trois fantaisies sur *Guido et Ginevra*. 3 suites. Chaque . . . . . 6 »
Op. 86. Deux divertissements sur le *Domino noir* . . . . 2 suites. Chaque. 5 »
Op. 88. Six bagatelles sur des motifs d'Auber et de Rossini, 3 suites :
N° 1. Le Philtre, la Fiancée . . . . . 5 »
2. Le Siége de Corinthe, le Chev. de bronze 5 »
3. Guillaume Tell, l'Ambassadrice . . . 5 »
Récréations de l'Etude, choix de morceaux faciles tirés des opéras de Rossini, Weber, Meyerbeer, Bellini, Carafa et Beethoven . . 5 »
Souvenirs des compositeurs célèbres, ou choix d'airs favoris d'Auber, Bellini, Rossini, Hérold . . . . . 2 suites. Chaque 6 »
Op. 95. Deux divertissements sur le *Lac des Fées*. . . . . 2 suites. Chaque 5 »
Premières leçons de piano, choix d'airs très-faciles, doigtés soigneusement pour les commençants. . . . . 2 suites. Chaque 5 »
Op. 96. Deux divertissem. sur les *Treize*. Ch. 6 »
Op. 99. Deux divertissem. sur le *Shérif*. Ch. 6 »
Op. 102. Deux divertissem. sur les motifs de *Zanetta*. 2 suites :
N° 1. La Chasse. . . . . 5 »
2. Le Galop . . . . . 5 »
Op. 104. Réminiscences italiennes, six thèmes faciles, 3 suites :
N° 1. Polacca sur un thème de Donizetti, Rondo sur un thème de Mercadante. 5 »
2. Variations sur un thème de Bellini, Rondo-valse sur un thème de Rossini. 5 »
3. Variations sur un thème de Bellini, Ronde sur un thème de Donizetti.. 5 »
Op. 107. Rondo-galop sur la *Favorite*. . . . 6 »
Op. 111. Deux rondeaux sur les *Diamants de la Couronne*.. . . 2 suites. Ch. 5 »
Op. 117. Deux rondos sur le *Duc d'Olonne*. 2 suites. Chaque. 5 »
Op. 126. Deux fantaisies sur la *Part du Diable*. . . . 2 suites. Chaque. 5 »
Op. 135. Deux fantaisies sur la *Sirène*. 2 suites. Chaque. 6 »
Op. 148. Deux fantaisies sur la *Barcarolle*. 2 suites. Chaque. 5 »
Op. 155. Souvenirs d'Italie, 3 fantaisies faciles, 3 suites :
N° 1. Les Puritains de Bellini. . . . . 5 »
2. Marino Faliero de Donizetti. . . . 5 »
3. Les Soirées musicales de Rossini. . . 5 »
Op. 160. Fantaisie sur les *Mousquetaires de la Reine*. . . . . 6 »
Op. 166. Deux fantaisies sur *Robert Bruce*. 2 suites. Chaque. 6 »
Op. 178. Cavatine et Barcarolle sur *Haydée*. 2 suites. Chaque. 5 »
Op. 181. Fantaisie sur le *Val d'Andorre* . . 6 »
Op. 182. Fantaisie sur le *Prophète*. . . net. 2 50
Op. 185. Fantaisie sur la *Fée aux Roses*. net. 2 50
Op. 193. Deux fantaisies sur l'*Enfant prodigue*. . . . 2 suites. Chaque. 5 »
Op. 194. Fantaisie sur la *Dame de Pique*.. 5 »

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 8. 23 Février 1851.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.
Londres. Delizy et Cie, 13, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Lois.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement
Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse. 30
Étranger. 34

Annonces.
30 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue d'un demi-siècle, l'opéra allemand à Paris, par **Edouard Fétis.** — Théâtre de l'Opéra-Comique, *Bonsoir, monsieur Pantalon*, opéra bouffon en un acte (1re représentation). — Concerts, par **Henri Blanchard.** — Messe de Panseron exécutée dans l'église de la Madeleine, par le même. — Nouvelles et annonces.

Avec le présent numéro, nos Abonnés reçoivent une romance encore inédite de l'ENFANT PRODIGUE.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE (1).

L'OPÉRA ALLEMAND A PARIS.

Origine commune de l'opéra italien et de l'opéra français. — L'opéra allemand placé dans d'autres conditions. — Arrivée de la première troupe allemande. — Haitzinger et Mme Fischer. — *Fidelio.* — Le finale de cet opéra au Conservatoire. — Retour de la troupe allemande en 1830. — Mme Schrœder-Devrient. — Opéras nouveaux — *Bibiana*, de M. Pixis. — Napoléon et la *Famille suisse.* — *Cordelia*, de C. Kreutzer. — La *Fiancée du brigand*, de Ries — Mauvaise fin de saison. — — Troisième saison. — *Don Juan* et *Euryanthe.* — Déficit de l'entrepreneur. — Départ définitif.

Nés d'une commune origine, l'opéra italien et l'opéra français ont eu de tout temps d'étroites affinités. En dépit du trop de zèle des vieux amateurs qui croyaient devoir, par esprit de nationalité, s'opposer à l'introduction des formes de la musique ultramontaine, celles-ci avaient toujours fini par acquérir à Paris droit de bourgeoisie. Adoptées par les compositeurs français, elles faisaient désormais partie des règles du code lyrique national, et quand de nouvelles querelles s'élevaient sur l'éternelle question de la prééminence des deux écoles, les adversaires du genre italien s'en faisaient une arme contre celui-ci, sans songer ou plutôt sans savoir qu'ils prenaient fait et cause pour des importations étrangères d'un autre temps. Les préjugés nationaux furent vaincus en ce qui concernait la musique italienne. Beaucoup de gens s'abstenaient d'assister aux représentations de l'opéra buffa, préférant, comme ils en avaient bien le droit, se rendre à celles de l'Académie royale de musique ou du théâtre Feydeau; il y en avait d'autres qui croyaient devoir blâmer le gouvernement d'accorder une subvention à un spectacle étranger; mais nul n'allait plus jusqu'à demander l'exclusion des virtuoses italiens; nul ne leur faisait plus mauvais accueil, pour les punir d'avoir plus de talent que les chanteurs français, dont ils étaient, dont ils semblaient devoir être éternellement les maîtres. On en était arrivé, tant il y a de force dans le bon droit et dans la vérité, à considérer la présence d'un opéra italien à Paris comme le complément nécessaire du luxe intellectuel de cette capitale.

Telle n'était pas la situation de l'école lyrique allemande à l'égard de l'école française. Toutes deux avaient marché jusqu'alors dans des voies différentes, sans se rencontrer et sans se connaître; sans répulsions mutuelles aussi bien que sans rapprochements sympathiques. Combien d'amateurs, ayant la prétention d'être au courant des choses musicales, ignoraient qu'il y eût un opéra allemand, et qui croyaient de très bonne foi que les enfants de la blonde Germanie étaient exclusivement voués au régime instrumental! Pour ces amateurs, qui disait musique allemande, disait symphonie, quintette, quatuor, avec toutes les variétés de la même famille. C'est tout au plus s'ils avaient entendu parler des grandes institutions chorales des bords du Rhin. Citiez-vous Mozart, ils vous regardaient d'un air ébahi, comme si vous eussiez tendu un piége à leur bonne foi, persuadés qu'ils étaient que l'auteur de *Don Giovanni*, des *Nozze di Figoro*, de la *Clemenza di Tito*, était un compositeur italien. Il n'existait pour eux qu'une seule partition d'opéra allemand, le *Freischütz*. C'était, dans leur opinion, l'exception qui confirme la règle. S'il y avait eu un répertoire lyrique allemand, ils n'eussent pas manqué d'en être informés : on leur avait bien fait connaître *Robin des Bois*.

L'origine de l'opéra allemand ne remonte pas très-haut Pour la trouver, il n'est pas nécessaire de sonder la profondeur du passé. Il suffit de rétrograder jusqu'au commencement du XVIIe siècle. Quoique beaucoup plus anciennes, les annales de l'opéra italien sont bien mieux connues. On ignorait en Allemagne l'art de confectionner une pièce propre à être mise en musique, quand Opitz traduisit le libretto de la *Daphné* de Rinuccini, pour lequel Schutz écrivit une nouvelle partition. A l'exception de quelques érudits, qui a entendu en France parler de ce Schutz, créateur du drame lyrique allemand? Schutz était maître de chapelle de l'électeur de Saxe, Jean-Georges Ier. Ce fut pour les fêtes données à l'occasion du mariage de la sœur de ce prince qu'il fit cette *Daphné*, à laquelle ses compatriotes firent un accueil assez froid, surpris plutôt que charmés par cette nouveauté.

Plus de cinquante ans s'écoulent sans que la musique dramatique allemande sorte de ses langes. L'indifférence de plusieurs générations prolonge son enfance et menace de la rendre perpétuelle. Le caractère germanique se trahit dans ce peu d'empressement à conquérir des jouissances nouvelles. Attachés à leurs habitudes, à leurs traditions, les bons Allemands conservent une prédilection exclusive pour la forme des pièces vocales et instrumentales qui avaient fait les délices de leurs pères. Enfin, il naît un homme de génie qui prend la musique dramatique au point où l'avait laissée Schutz un demi-siècle auparavant et qui lui donne une vive impulsion : cet homme s'appelle Keiser. A moins que vous n'ayez fait de l'histoire de l'art une étude spéciale, et, dans ce cas, je m'incline, ami lecteur, en vous demandant grâce pour l'impertinence de ma question, soupçonniez-vous son existence? Keiser a composé *cent seize* opéras. Il n'avait que dix-neuf ans lorsqu'il composa, pour la cour de Wolfenbuttel, la pastorale d'*Ismène*. Peut-être trouveriez-vous encore quelque plaisir à entendre quelques-unes de ses naïves mélodies. Le savant Mattheson dit quel-

(1) Voir les nos 1, 2, 3, 7, 11, 14, 20, 23, 42, 44, 45, 46, 48, 50 et 81 de l'année 1850.

que part que ses compositions se chantaient avec une grande facilité. L'école n'a pas fait de progrès sous ce rapport, on en conviendra.

Si Keiser nous était inconnu, il n'en est pas de même de Haendel. Peut-être seulement vous étiez-vous accoutumé à considérer ce compositeur comme Anglais, attendu que les perfides insulaires, sous le prétexte que Haendel a longtemps vécu à Londres, où il a écrit ses ouvrages populaires, l'ont dénationalisé de leur autorité privée, pour en faire un des leurs. Dans tous les cas, je gagerais que vous ne voyez en lui qu'un auteur d'*oratorios*. Haendel a composé des opéras, ne vous déplaise. Il est vrai qu'il s'est habituellement inspiré de textes italiens, et qu'à ce titre vous vous croiriez fondé à contester aux Allemands le droit de le ranger parmi les compositeurs dramatiques de leur école. Autant en diriez-vous alors de la plupart des musiciens du même temps et même d'époques postérieures, car faute de poëmes allemands, ils furent souvent obligés de recourir aux libretti italiens.

Graun, maître de chapelle de Frédéric II, n'était pas un musicien de génie, mais il fit beaucoup d'opéras estimés. Frédéric avait ses œuvres et sa personne en grande considération, et les biographes assurent même que ce prince versa des larmes à sa mort; ce qui serait un fait fort extraordinaire, le royal correspondant de Voltaire n'ayant jamais brillé par la sensibilité. Quoi qu'il en soit, le nom de Graun n'avait jamais, pas plus que sa musique, frappé l'oreille d'un dilettante parisien. Autant en diriez-vous de Nauman, le contemporain de Mozart, qui composa des opéras allemands, suédois, danois, où il fit briller autant de savoir que de facilité naturelle, et dont le seul tort fut d'être né en même temps que l'auteur de *Don Juan*.

Nous ne poursuivrons pas plus loin l'énumération des compositeurs allemands qui ont écrit pour la scène. Le coup d'œil rétrospectif que nous venons de jeter sur les annales musicales de la rêveuse Germanie a suffi pour prouver en premier lieu que l'existence d'un opéra national n'y est pas un fait ancien; en second lieu, que cette existence même était presque révoquée en doute par les amateurs français, lorsqu'en 1829 une troupe lyrique allemande débarqua inopinément à Paris.

Jusqu'alors Paris avait eu un opéra italien permanent. Les Bouffes n'interrompaient point leurs représentations en été; ils supportaient comme les autres spectacles, les inconvénients de cette saison, qui n'est assurément point la belle pour les entreprises dramatiques. En 1829, l'impresario comprit qu'il lui serait plus profitable de fermer son théâtre pendant les chaleurs, et de louer ses premiers sujets à son confrère de Londres. Ce fut pendant cette première vacance de l'Opéra italien que la troupe allemande débuta à Favart.

L'apparition de la compagnie allemande fut diversement accueillie par le monde musical parisien. Les dilettantes crièrent à la profanation quand ils apprirent que d'obscurs chanteurs allaient paraître sur une scène dont les échos avaient vibré aux accents de la Pasta, de la Pisaroni, de Malibran et de Sontag. Ils trouvaient scandaleux qu'on introduisît l'idiôme germanique dans le sanctuaire de l'art où la langue de Métastase avait jusqu'alors régné sans partage. Tout ce que Paris renfermait d'Allemands dans les diverses conditions sociales, depuis le banquier jusqu'à l'ouvrier tailleur ou mécanicien, applaudissaient à une innovation qui flattait leur sentiment national. Quant au public proprement dit, il s'apprêtait à jouer son rôle de curieux, rôle qui lui appartient dans toutes les comédies possibles, politiques, littéraires ou artistiques

Par quelle autre pièce que le *Freischütz* les chanteurs allemands, conduits par M. Roeckel, directeur du théâtre d'Aix-la-Chapelle, auraient-ils pu débuter? Le *Freischütz* est la base du répertoire de tous les spectacles lyriques de l'Allemagne; on en revient toujours au chef-d'œuvre de Weber. Que d'opéras, estimables d'ailleurs et bien accueillis, ont passé depuis que celui-là se maintient à l'apogée de la vogue! Il était d'autant plus judicieux d'en faire choix pour l'inauguration des soirées de la troupe allemande, qu'il était, comme nous l'avons dit plus haut, le seul qu'on connût à Paris, et qu'il y avait quelque chance de voir se renouveler au profit de l'entrepreneur les luttes qui avaient signalé les représentations de *Robin des Bois* à l'Odéon.

Il y a tout avantage à ne point prôner d'avance les choses outre mesure. On n'avait pas fait par anticipation grand état du mérite des chanteurs allemands. On avait dit, au contraire, que la troupe d'Aix-la-Chapelle était considérée comme du second ordre; qu'il ne s'y trouvait aucun artiste remarquable; c'était un essai qu'on tentait. S'il était couronné du plus modeste succès, si les spectateurs se montraient indulgents et encourageaient l'entreprise, on reviendrait à la charge l'année suivante avec des moyens d'exécution meilleurs et plus complets. La tactique était excellente, elle réussit à merveille. On trouva que les virtuoses étrangers n'avaient pas été assez vantés, et l'on crut devoir les payer par des applaudissements de leur trop de modestie. Un artiste de vrai mérite fut distingué de prime abord dans la troupe de M. Roeckel, et devint le favori du public. Une belle voix de ténor exerce toujours une grande influence attractive sur la foule, et partout M. Haitzinger aurait été reconnu comme possédant ce don précieux. Son accent guttural causa un moment de surprise à ceux qui ne savaient pas que tel est timbre de tous les ténors allemands; mais on s'y accoutuma bientôt, et l'on ne vit plus que le beau sentiment musical de l'artiste, ainsi que sa chaleur entraînante. Mme Fischer, la prima donna, était une cantatrice inexpérimentée; la méthode, chez elle, laissait fort à désirer; mais sa voix douce et touchante, et un certain charme répandu dans sa personne, donnaient au rôle d'Agathe le cachet de poésie allemande qui ressort de la musique aussi bien que du caractère du personnage. Mlle Hanff, la chanteuse à roulades, vocalisait passablement pour une artiste d'outre-Rhin. Enfin, si M. Genée, la basse-taille, n'avait pas une voix remarquable, en revanche, il se signalait, comme acteur, par beaucoup d'aisance et de naturel.

Ce qui causa surtout une excellente impression aux représentations de la troupe allemande, ce fut la manière dont les chœurs furent chantés. Disons-le, on n'avait pas d'idée à Paris d'une exécution si intelligente et si chaleureuse. A l'Opéra, à l'Opéra-Comique et surtout au Théâtre-Italien, les choristes étaient des espèces de machines disant leur partie par acquit de conscience, sans conviction, sans aucun semblant d'amour de l'art. Loin de contribuer à l'illusion scénique, ils la détruisaient, au contraire, par leur mollesse et par leur impassibilité. Les choristes allemands n'étaient pas nombreux, mais ils se multipliaient à force de zèle. Il semblait que chacun d'eux chantât pour son propre compte et dans l'espoir d'un succès personnel. Non-seulement ils avaient de l'ensemble, de la justesse et le sentiment des nuances, mais ils marchaient et gesticulaient comme font chez nous les premiers sujets pénétrés de l'importance de leur rôle. Ils furent applaudis avec enthousiasme. On éprouva seulement quelque étonnement à leur entendre chanter à pleine voix le fameux chœur des chasseurs de *Freischütz*, qu'on avait toujours dit pianissimo à l'Odéon; mais on conçoit que l'exactitude des traditions devait être du côté des Allemands.

Il y aurait injustice à ne pas rappeler que l'effet produit par les choristes allemands fut une leçon dont on tira profit à l'Opéra et à Feydeau. D'une part, les artistes auxquels étaient confiée dans ces théâtres la direction du chant d'ensemble, virent ce qu'on pouvait obtenir de la masse vocale et devinrent plus exigeants; de l'autre, leurs subordonnés, piqués d'honneur, et prétendant que la France ne le cédât en rien à l'étranger, firent de leur mieux. S'ils n'égalèrent pas les choristes allemands, ils s'efforcèrent du moins de marcher sur leurs traces, et l'amélioration qui en résulta ne tarda point à devenir sensible. C'est la seule leçon de chant que la France aura reçue de l'Allemagne.

L'orchestre de l'Opéra-Italien, dirigé par M. Grasset, était justement renommé. Il demeura composé des mêmes artistes et sous la direction du même chef pour les représentations de la troupe alle-

mande; mais il ne conserva plus la même supériorité. On s'apercevait que le nouveau répertoire dont il était l'interprète ne lui était nullement familier. Accoutumé aux formes de la musique italienne, M. Grasset, qui d'ailleurs n'entendait pas un mot d'allemand, était tout dérouté par les allures toutes différentes de l'école germanique. Aussi ne conserva-t-il pas longtemps le bâton de mesure. Dès la troisième représentation, il céda la place au *Cappellmeister* d'Aix-la-Chapelle, se réservant seulement, pour que l'honneur fût sauf, le privilége de diriger l'exécution de l'ouverture.

Après le *Freischütz* vint l'opéra de Mozart, *Die Zauber Floete*, défiguré dans la traduction française. L'issue de cette tentative fut moins heureuse que celle qui avait eu pour objet la restitution du texte original de *Freischütz*. La partition de Mozart demandait un personnel plus nombreux et plus habile que ne l'était celui de la troupe amenée par Roeckel. Plusieurs morceaux d'une grande difficulté d'exécution, il faut le reconnaître, mettaient à une rude épreuve l'habileté des virtuoses, étrangers dans l'art de la vocalisation. Haitzinger seul se tira de ce mauvais pas à force de sentiment, et vit confirmer pleinement le succès qu'il avait obtenu dans le *Freischütz*.

Vient ensuite *Fidelio*. Nouveau sujet d'étonnement pour les amateurs, qui n'avaient jamais considéré Beethoven qu'au point de vue de la symphonie, du quatuor et de la sonate, et qui ne soupçonnaient pas que l'illustre maître eût eu des velléités, ne disons pas dramatiques, car le dramatique se montre presque dans chaque page qu'il a écrite, mais théâtrales. Les spectateurs ont d'abord quelque peine à s'accoutumer aux formes de ce style tout nouveau pour eux, de ce style qui ne tenait, bien entendu, ni de l'école italienne, ni de l'école française, qui ne ressemblait ni à celui de Mozart, ni même à celui de Weber. Là comme toujours, Beethoven avait été lui-même; il avait conservé toute l'indépendance de son génie. Il lui avait été impossible de se plier, dans les détails, à ce qu'on appelle les convenances de la scène; mais quand venait une situation dramatique qui l'inspirait, il était à sa hauteur, disons mieux, il la dominait. On n'a pas oublié l'effet produit par le premier chœur des prisonniers, par le trio du second acte, et surtout par le finale. Dans ce morceau, les choristes firent encore merveille. On y remarqua une innovation que nous sommes surpris de n'avoir pas vu mettre en pratique depuis lors dans les théâtres lyriques de Paris : c'était l'adjonction de voix de jeunes garçons aux voix de femmes pour les parties supérieures, qu'elles font ressortir avec plus de clarté et de vigueur.

Les Allemands seuls savent chanter leur musique, surtout leur musique chorale. Quand la Société des concerts du Conservatoire monta le finale de *Fidelio*, on s'attendit à voir produire une impression saisissante par ce magnifique morceau rendu par des artistes nombreux et intelligents. En dépit du soin et du zèle qu'ils y mirent, en dépit de talents individuels incontestables, ces artistes demeurèrent, sous le rapport du coloris et de l'exécution, inférieurs aux choristes d'Aix-la-Chapelle.

Si les Allemands sont seuls bons interprètes de la musique de leur école, en revanche il ne faut pas qu'ils fassent d'excursions dans le domaine du répertoire français. Dans une représentation donnée au bénéfice de Haitzinger peu de temps avant son départ, la troupe de M. Roeckel exécuta la *Dame blanche* de manière à faire regretter les chanteurs de l'Opéra-Comique.

Les artistes allemands partirent, laissant des regrets aux amateurs, dont ils avaient étendu le cercle des jouissances musicales en leur faisant connaître des œuvres jusqu'alors ignorées en France, ou mal appréciées par des traductions incomplètes. Toutefois, ils ne s'éloignèrent pas sans promesse de retour. Leur directeur prit l'engagement de revenir l'année suivante, et de renforcer son personnel de sujets dignes de paraître sur une scène parisienne. Il donna en outre l'assurance qu'il monterait pour la saison suivante plusieurs opéras nouveaux, qui permettraient au public d'apprécier la situation de l'école allemande moderne.

Le directeur du théâtre d'Aix-la-Chapelle tint parole. A peine les chanteurs italiens avaient-ils pris la route de Londres, qu'il arrivait avec une troupe plus complète que celle de l'année précédente, en même temps qu'avec un répertoire préparé d'avance et plus varié. On revit Haitzinger, le plus ferme appui de l'entreprise; Génée et Mme Fischer. A ces artistes déjà connus des habitués de Favart s'étaient joints Mme Schrœder-Devrient, une des premières cantatrices de l'Allemagne; Waltereck, basse-taille qui jouissait d'une certaine renommée dans son pays, et quelques chanteurs plus ou moins convenables pour les emplois secondaires.

Le premier ouvrage nouveau monté par la troupe allemande fut *Bibiana*, opéra *romantique* de M. Pixis. On applaudit plusieurs morceaux de cette partition; l'ouverture et les morceaux d'ensemble réunirent d'unanimes suffrages; mais l'inexpérience du compositeur dans l'art d'écrire pour les voix se trahit dans les airs, qui étaient d'ailleurs surchargés d'ornements, contrairement au style habituel de l'école allemande. Mme Fischer, chargée du rôle de l'héroïne, fit, pour lutter contre les succès obtenus par Mme Schrœder-Devrient, des efforts qui furent loin d'être heureux, et qui compromirent la fortune de la partition de M. Pixis.

L'*Oberon* excita un intérêt général. L'ouverture de cet opéra, exécuté aux concerts du Conservatoire, avait donné un délicieux avant-goût de la partition de Weber. L'attente ne fut pas trompée. L'amusique d'*Oberon* n'a pas de ces traits d'une énergie quelque peu sauvage jetés à pleines mains dans le *Freischütz*; mais elle est riche en mélodies suaves et mélancoliques, dans lesquelles on saisit les dernières émanations d'un génie expirant. Il est manifeste qu'elle fut composée à l'époque où la cruelle affection qui enleva prématurément le grand artiste avait déjà profondément altéré sa constitution.

La *Famille suisse*, de Weigl, fut le huitième opéra nouveau monté par les artistes allemands dans le courant de la saison de 1830. Nous disons *nouveau*, et cependant une traduction française en avait été faite par l'ordre de l'empereur et jouée à l'Opéra-Comique au commencement du siècle; l'Odéon l'avait reprise; mais nous tenons peu compte des traductions. Vous demanderez peut-être comment il se fait que Napoléon se fût occupé de la *Famille suisse*. Au milieu de ses graves préoccupations, le grand homme avait parfois des fantaisies artistiques. L'opéra de Weigl avait été représenté devant lui pendant son séjour à Vienne; cette musique élégante et douce lui avait plu. Il voulut l'entendre de nouveau en France, et la traduction dont nous venons de parler fut représentée au théâtre de Saint-Cloud avant d'être montée à Feydeau. Après les compositions vigoureuses de Beethoven et de Weber, l'œuvre de Weigl ne pouvait pas produire un grand effet. Elle n'eut, en effet, qu'un petit nombre de représentations au théâtre allemand, malgré le talent que déploya Mme Schrœder-Devrient comme actrice et comme cantatrice.

Du temps où il essayait de se constituer en théâtre lyrique, l'Odéon avait mis en scène, sous le titre de la *Folle de Glaris*, une traduction de *Cordélia*, monodrame de Conradin Kreutzer. Des compositions dramatiques de ce genre ont peu de chances de succès en France. Une action qui n'offre qu'un seul personnage ne captivera jamais l'attention du public parisien. Mme Schrœder entreprit de triompher de cette difficulté, et si elle n'y parvint pas complétement, ce ne fut pas faute d'inspirations chaleureuses et de talent dramatique. La musique de C. Kreutzer ne fut pas classée au premier rang des œuvres de l'école allemande moderne, mais on apprécia le mérite d'un style correct. On aurait préféré moins d'égalité et plus de génie.

L'*Enlèvement du sérail*, de Mozart, fut exécuté médiocrement, et ne donna qu'une idée bien faible de la partition du maître. La plupart des morceaux de cet opéra sont d'un style orné qui n'est pas accessible à des artistes accoutumés aux formes purement dramatiques de la musique allemande moderne. Mme Schrœder elle-même échoua dans un air de bravoure où sa vocalisation fut tout-à-fait insuffisante.

La *Fiancée du brigand*, de Ries, avait eu en Allemagne un succès de

vogue et un succès d'estime. Des trois actes la partition, on en fit un seul pour l'usage du public parisien. Cette mutilation, qui n'était pas digne de la conscience proverbiale des naturels d'outre-Rhin, ne permit pas qu'on appréciât la musique de Ries. Aussi, le monde artiste suspendit il son jugement sur le mérite d'un ouvrage défiguré.

Ce n'est pas seulement en France qu'on traduit les opéras étrangers. Une version allemande de la *Vestale* fut représentée pour et par Mme Schrœder-Devrient. Au dire des connaisseurs, le rôle de Julia n'avait jamais été chanté d'une manière aussi remarquable depuis Mme Branchu.

Mme Schrœder-Devrient s'était complétement emparée des sympathies du public; chacun de ses rôles lui avait été l'occasion d'un triomphe; mais c'est dans *Fidelio* surtout que son talent si essentiellement pathétique avait impressionné profondément les spectateurs. Douée d'une belle voix, d'un grand sentiment musical, comédienne excellente, elle méritait à tous égards les ovations que lui prodiguait chaque soir un public enthousiaste. Des négociations furent ouvertes pour l'attacher à l'Opéra, et cette combinaison eût été d'autant plus heureuse que Mme Schrœder parlait le français avec une remarquable facilité. De petites intrigues mises en jeu par des amours-propres intéressés empêchèrent que cette affaire fût conduite à bon terme.

La fin de la saison ne fut pas heureuse. Haitzinger, dont le congé était expiré, avait été forcé de retourner en Allemagne; un artiste nommé Eichberger lui avait été substitué; mais il ne l'avait pas remplacé. L'absence du ténor affectionné jeta du froid sur les dernières représentations.

La troupe allemande avait appris le chemin de Paris. Elle revint en 1831, composée en grande partie des mêmes éléments que l'année précédente. Les emplois importants du ténor et de la prima donna étaient encore remplis par Haitzinger et par Mme Schrœder-Devrient. Un certain M. Kress, chanteur sans voix, avait remplacé, comme basse-taille, M. Genée, qui n'en avait guère plus à la vérité. La saison s'ouvrit sous des auspices défavorables. Mme Schrœder n'était pas en voix, et le public l'accueillit froidement. Haitzinger ne réussit pas à rompre la glace, quoiqu'il chantât d'une voix fraîche et supérieurement, comme toujours, le rôle de Tony; car c'est encore par le *Freischütz* que les représentations de l'opéra allemand venaient d'être inaugurées pour la troisième fois.

Ce qui mérite surtout d'être signalé au début de la troisième tentative des artistes allemands, ce fut la grande amélioration de l exécution instrumentale. Cette amélioration était due à ce que M. Girard avait pris la direction de l'orchestre et remplissait sa mission avec cette rare intelligence dont il a donné depuis lors de si brillants témoignages.

Mme Schrœder prit sa revanche d'abord dans *Oberon*, puis dans *Don Juan*. On redoutait pour Mozart une exécution peu digne de son chef-d'œuvre. Les craintes qu'avaient conçues à cet égard ses admirateurs ne furent pas justifiées. Non-seulement Mme Schrœder fut magnifique dans le rôle de Donna Anna; Haitzinger chanta à ravir celui d'Octave; et les autres artistes, animés d'un saint respect pour la mémoire de Mozart, se montrèrent en général supérieurs à eux-mêmes. La pensée de Mozart, bien que livrée à des interprètes inférieurs, pour la plupart, à ceux qu'elle avait au Théâtre Italien, fut, dans l'ensemble, plus fidèlement rendue.

La clôture des représentations de la troupe allemande eut lieu par *Euryante*. Les applaudissements des amateurs ne manquaient pas aux artistes étrangers; mais le public, préoccupé par les intérêts politiques que la révolution de 1830 avait mis en jeu, n'accordait plus aux choses dramatiques qu'une attention fort distraite. Tous les théâtres de Paris étaient en souffrance, et M. Rœckel se retira avec un déficit qui avait absorbé au delà de ses bénéfices des saisons précédentes.

L'issue de cette nouvelle tentative n'était pas encourageante. Il ne se présenta plus de spéculateur pour tenter une quatrième fois la fortune, et Paris fut depuis lors privé d'opéra allemand.

EDOUARD FÉTIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Bonsoir, monsieur Pantalon!

opéra bouffon en un acte, paroles de MM. LOCKROY et MORVAN, musique de M. ALBERT GRISAR.

(Première représentation le 19 février.)

C'est une aventure très-sérieusement bouffonne que celle qui a fourni le canevas de cet ouvrage, dont le titre indique suffisamment le genre. Rien de plus gai que la mort, quand elle est fausse; rien de plus amusant que la peur quand elle est vraie. Des centaines de livrets italiens démontrent ce double axiome, qui vient encore de recevoir à Paris une confirmation authentique.

Figurez-vous un docteur vénitien, tout occupé de ses fioles, de ses alambics, patient et débonnaire jusqu'à l'excès, au milieu de trois femmes, dont l'une est la sienne, et par dessus le marché de l'humeur la plus acariâtre; l'autre est sa pupille, Isabelle, et la troisième, Colombine, sa servante, qui ne le sert que quand elle a le temps. Le bonhomme a composé le matin même un narcotique qu'il soupçonne de pouvoir bien être un poison. « *J'en ai trop mis,* » se dit-il à lui-même; et pendant ce temps les trois femmes ne songent qu'à l'amour, n'ont d'oreille que pour les sérénades.

Arrive un vaste panier à l'adresse de Colombine et celle-ci croit que c'est une galanterie de Carlin, son amant, qui veut partager avec elle les débris de l'héritage de son oncle, le confiseur. Dans un moment de hâte et d'effroi, pour dérober à la femme acariâtre le précieux panier, le docteur et Colombine l'élèvent jusqu'à l'appui d'une fenêtre, et de là le panier roule dans la mer. O terreur! le panier contenait un homme, et voilà le docteur assassin!

Arrive un petit jeune homme, qui tombe on ne sait d'où, qui se prétend Lélio, fils de M. Pantalon. Le docteur, toujours aidé de Colombine, lui verse à boire, et, au lieu de vin, c'est le fameux narcotique. Le jeune homme tourne l'œil, s'évanouit, et voilà le docteur empoisonneur!

Arrive M. Pantalon lui-même, qui vient pour souper et se coucher. Rien n'est prêt, ni le souper, ni le lit. Tous les visages sont bouleversés M. Pantalon se décide à passer la nuit sur un canapé. Miséricorde! Sous ce même canapé repose à jamais son malheureux fils! *Bonsoir, monsieur Pantalon*, viennent lui chanter les uns après les autres, et avec des accents à porter le diable en terre, le docteur, sa femme, Isabelle et Colombine.

Pendant la nuit, le docteur et Colombine essaient d'effacer les traces de leur second crime, en déterrant le prétendu cadavre de sa tombe de coussins, et en l'envoyant rejoindre l'homme du panier. Si M. Pantalon fait le méchant, il prendra la même route. — Ce sera le troisième, dit piteusement le bon docteur.

Tant de noyés que d'empoisonnés et de poignardés, il n'y a personne de mort. Le docteur n'*en avait pas trop mis*. Lélio se réveille; M. Pantalon reconnaît son fils; Isabelle, son amant. On s'embrasse, on se marie, et la farce finit au bruit des rires et des bravos. Certaines gens d'humeur difficile trouveront que les auteurs aussi *en ont trop mis* : libre à eux de dire la même chose des *Rendez-vous bourgeois* et autres pochades qui n'ont jamais ni tué ni endormi personne.

Le compositeur à qui nous devons l'*Eau merveilleuse* et *Gilles raviseur*, M. Albert Grisar, était là dans son élément. Sans avoir l'importance des deux premières, sa nouvelle partition en est le digne pendant : c'est le dernier acte de sa trilogie musicale Avant tout, M. Grisar veut chanter, et il chante toujours d'un ton naturel et facile. Sa mélodie est toujours fraîche et gracieuse, bien qu'elle affecte certaines allures rétrospectives. Son orchestre est touché d'une main délicate, qui se contente de peu. Souvent on croirait qu'il a retrouvé dans une vieille armoire de Grétry quelque partition oubliée; et pourtant sa musique est à lui, bien à lui, dans ses qualités comme dans ses faiblesses.

La pièce est parfaitement rendue par les artistes, Ricquier, Ponchard, Bellecour, Mmes Revilly, Decroix et Lemercier. Ricquier donne au bon docteur une excellente physionomie: on n'a jamais vu de scélérat plus innocent. Mlle Lemercier, dans le rôle de Colombine, mérite aussi une mention particulière. Elle joue et chante avec une verve pleine d'esprit, d'entrain, et s'il fallait absolument mourir, mieux vaudrait que ce fût de sa main que de celle d'une autre. Il n'est pas jusqu'aux deux porteurs du panier, Palianti et Nathan, qui ne se distinguent, comme les deux porteurs de chaise des *Précieuses ridicules*.

Bonsoir, monsieur Pantalon terminera fort agréablement une soirée de carnaval.

B.

CONCERTS.

SOCIÉTÉ DE SAINTE-CÉCILE.

Le troisième concert de la Société de Sainte-Cécile a été digne de ses précédentes manifestations musicales. La quatrième symphonie en *si* bémol de Beethoven a ouvert la séance, et a disposé l'auditoire on ne peut mieux pour le reste du concert. Cette œuvre, où sont réunis tous les éléments de l'imagination et de la science, et de l'instrumentation moderne, avec toutes ses richesses et tous ses caprices, contrastait avec le *Noël anglais* à six voix, sans accompagnement, avec une introduction pour cor anglais, deux flûtes, deux clarinettes, deux cors et deux bassons. Ce morceau, qui exhale un parfum d'harmonie primitive, a bercé l'auditoire de pensées religieuses et mélancoliques du moyen-âge.

M Bérou a dit sur le violon un *allegro* en *mi* et un *andante* en *sol* majeur, fragments d'un concerto de sa composition, qui prouvent que cet artiste écrit bien pour l'instrument, dont il possède fort bien aussi le mécanisme comme exécutant. On désirerait pourtant dans la composition un peu plus d'originalité, et dans l'exécution un peu plus de chaleur. Ce qui, dans l'art du virtuose est bien, peut presque toujours être mieux.

Mlle Chambard est venue nous chanter l'air fort beau sans doute, de *Fernand Cortèz*: *Du dieu du mal implacables ministres!* ou : *Je n'ai plus qu'un désir*, etc., mais excessivement usé dans les concerts, ce qui n'aurait été qu'un léger inconvénient si la cantatrice avait su donner à ce morceau une physionomie nouvelle par l'accent, la passion, la poésie et la couleur dramatique; mais Mlle Chambard a mis à la place de ces qualités une intonation continuellement trop haute, des *portamenti* miaulants, et peu de distinction.

L'ouverture d'*Egmont*, qui est tout simplement un chef-d'œuvre, a été admirablement exécutée par l'orchestre. Rien de plus dramatique, de plus pittoresque et de plus logique en même temps, que cette belle préface de ce drame de mort. L'orchestre en a bien senti et fait ressortir toutes les nuances. Le chant élégiaque, chœur avec accompagnement des instruments à cordes, également de Beethoven, a paru froid, écrit pour les voix d'une façon instrumentale; et puis est venue cette ouverture de la *Preciosa* de Weber, avec son boléro modulé d'une manière si ingénieuse et si spirituelle, et cette marche originale des Bohémiens, qui sert comme d'exorde et de péroraison à cette ouverture si pleine de couleur, comme tout ce qui est sorti du génie puissant de ce grand compositeur.

SOIRÉE MUSICALE CHEZ M. LECOUPPEY.

M. Lecouppey a publié de jolies études pour le piano; il est professeur au Conservatoire, et donne parfois des soirées musicales dans lesquelles il fait entendre quelques-unes de ses élèves, qui jouent toujours de bonne musique. Mlle Vidal, qui a obtenu le premier prix au Conservatoire cette année, est une de ces élèves, et elle s'est fait entendre avec succès dans la soirée donnée lundi passé par son professeur : on a remarqué son toucher fin, délicat, brillant et son style classique, même après avoir entendu notre excellent chanteur Battaille et la harpe de Godefroid.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

DEUXIÈME SÉANCE DONNÉE PAR ALARD.

Toujours même affluence d'auditeurs, toujours même perfection dans l'exécution des œuvres de nos grands maîtres, par MM. Franchomme, Casimir Ney, Armingand et Deledicque. On a entendu, dans cette séance, Ferdinand Hiller, le compositeur pianiste, maître de chapelle et directeur du Conservatoire de Cologne. Ses études pour piano et violon sont charmantes; il a dit le trio en *ré* majeur de Beethoven en virtuose inspiré; il l'a été moins en voulant improviser sur la *Canzonnetta* de Mendelssohn, pour deux violons, alto et basse, qui venait d'être exécutée par MM. Alard, Armingaud, Ney et Franchomme. L'art de l'improvisation s'éteint chez les pianistes; et c'est dommage, car dans cette manifestation se révèle l'individualité du grand artiste.

Le sixième quatuor de Beethoven et le quintette en *ut* mineur de Mozart ont dignement commencé et terminé cette intéressante exhibition de bonne musique, dont la troisième séance aura lieu le dimanche 2 mars.

GRANDE SOIRÉE VOCALE ET INSTRUMENTALE

AU BÉNÉFICE D'UN ARTISTE.

Peu importe au public, à nous et à nos lecteurs de savoir le nom de l'artiste au profit de qui s'est donné ce concert. Ce qui nous le fait mentionner, c'est l'improvisation dont nous avons parlé plus haut, improvisation cette fois poétique, par M. Eugène de Pradel. Quoiqu'on ait souvent entendu ce versificateur instantané et habile, on est toujours surpris de sa facilité à créer de belles pensées, de jeter à ses auditeurs des images hardies et poétiques, vêtues à la hâte des rimes que ses auditeurs lui donnent capricieusement. Cette fois-ci, sur une trentaine de rimes qu'on lui a jetées à la volée, il a tracé un portrait de Napoléon que tout poëte pourrait être fier d'avoir écrit, même à loisir. Après cela, Mme Germain Collongues a joué sur le piano une fantaisie, où l'on a eu celle assez singulière de mêler le bel andante de la symphonie en *la* de Beethoven, avec des valses et des galops. Mlle Jacob, cantatrice peu connue, a chanté comme quelqu'un qui veut plaire à des connaisseurs, c'est-à-dire fort bien.

M. ET MME MASSART.

Les séances de musique intime et de salon perdent le caractère de la musique de chambre d'autrefois; elles ont l'aspect d'un *raout* musical. Ces soirées, disons ces concerts, ont un inconvénient pour l'auditeur forcé de faire de l'ubiquité musicale, que les personnes qui les donnent devraient bien éviter, c'est de les laisser commencer à dix heures et demie au lieu de huit et demie que portent les lettres d'invitation. Si cet ajournement continue, les soirées ne commenceront plus que le lendemain; et nous finirons par n'avoir plus que des matinées musicales depuis une heure du matin jusqu'à deux et trois heures de l'après midi. La soirée donnée jeudi dernier par M. et Mme Massart dans leur domicile artistique n'a pas offert cet inconvénient, puisque la soirée a fini à minuit. On y a dit d'excellente musique comme les maîtres de la maison, d'abord, savent en faire. Un charmant boléro de M. Bézozzi a été chanté par Mme Dorus-Gras avec cette méthode pure, ce charme et ce *brio* qui distinguent la célèbre cantatrice.

M. et Mme Massart, dans un large et beau duo pour piano et violon sur les principaux thèmes du *Freischütz*, composé par eux, ont lutté de verve et d'expression. Aucun des adversaires n'a été vaincu, et chacun d'eux s'en félicite sans doute.

Les doigts ailés de Félix Godefroi dont parcouru capricieusement les champs de la mélodie et de l'harmonie, faisant un appel sur sa harpe

éolienne à toutes les facultés terpsycoriennes des sylphes et des génies de l'air.

CONCERT DE M. JOIGNANT.

Violon solo au théâtre de l'Opéra-Comique, M. Joignant, violoniste gracieux, expressif, a donné une soirée musicale en faveur d'un ancien artiste, avec le concours de Mmes Ponchard et Potier, MM. Saint-Saëns, Jacquard et Leroy. Cette séance avait attiré beaucoup d'auditeurs, empressés de venir entendre d'excellente musique bien exécutée et de s'associer à une bonne action.

SOIRÉE CHEZ M. GEORGES MATHIAS.

Georges Mathias est un de nos meilleurs pianistes compositeurs : il a des idées mélodiques et sait bien les mettre en œuvre, en tirer parti avec autant de richesse que d'économie, en conservant toujours l'unité de la pensée, cette logique qui, dans les œuvres musicales plus que dans tout autre art, plaît au cœur en même temps qu'à la raison. Ces qualités, et bien d'autres encore, brillent au plus haut degré dans un quintette en *fa* majeur pour piano, deux violons, alto et violoncelle, composé par M. Georges Mathias, et dit d'une manière remarquable par MM. Armingaud, Delannoy, Lalo, Lee et l'auteur. L'adagio et le finale sont surtout dignes de figurer à côté de la musique de nos grands maîtres en ce genre. De belles études pour piano, telles que *la danse des Péris*, le *chant* énergique et bien caractérisé des *Druides*, qui recèle en lui toutes les pompes de l'orchestre, ont été dits par M. Georges Mathias, et ont fait applaudir son exécution chaleureuse et brillante.

Plusieurs artistes distingués ont concouru au charme de cette séance ; Mlle Dobré entre autres nous y a fait entendre avec son expression dramatique ordinaire le bel air du *Freischütz*.

CONCERT DE MM. DELOFFRE ET PILET.

Le violon de M. Deloffre et le violoncelle de M. Pilet chantent de compagnie depuis longtemps, et leurs auditeurs s'en sont toujours félicités. Par leur association fraternelle, ces deux virtuoses rappellent l'amitié de Castor et Pollux, ou celle d'Oreste et Pylade. Le concert qu'ils ont donné vendredi passé dans la salle Herz a été un des plus intéressants de la saison. Les deux bénéficiaires s'y sont produits ensemble et séparément, de manière à se faire justement applaudir.

Quand il est familiarisé aux mouvements de tête un peu trop fréquents de M. Deloffre, l'auditeur est bientôt captivé, charmé par la finesse de l'intonation de ce violoniste dans la mélodie; de la prestesse et du *brio* de son archet dans le trait. Sa double corde et ses doubles octaves sont irréprochables pour la justesse. Le coup d'archet en arpège, qu'il désigne comme une imitation de Fiorillo, est fait pour rivaliser les tours de force paganiniens et peut rivaliser le *tremolo* de Bériot. M. Deloffre en a fait sa conquête, sa chose par le brillant de son exécution. Son co-concertant, M. Pilet, est un bon, excellent violoncelliste. Son jeu est large, son style est pur; il chante bien sur son instrument, noble organe de la mélodie et de la mélancolie. On désirerait seulement qu'il s'abstînt, dans le chant, d'une saccade nerveuse qui termine chacun de ses tirés et de ses poussés, petit mouvement convulsif qui vient sans doute d'une sensibilité excessive, d'un système physiologique irritable, et qui nuit à la sagesse de la méthode, à la pureté du son, aux abords de la hausse et de la pointe de l'archet. Dans son air varié et surtout dans son duo avec son collaborateur, il a fait entendre, ou plutôt ils ont fait entendre tous les deux des effets d'orgue et de musique religieuse pleins de pompe qui ont été aussi généralement que justement applaudis.

Mme Gaveaux-Sabatier, qui est en droit d'opposer les caprices de jolie femme à ceux de la fortune, a chanté dans ce concert ; elle a dit les idéalités vagues et capricieuses d'un enfant qui voit dans ses rêves *la fée mignonne* (Mme Sabatier sans doute). Cette *fée mignonne* est une mélodie vague et capricieuse aussi sur une harmonie élégante et distinguée par M. Membrée. Cette scène, d'un style romantique acceptable, a généralement plu.

Mme Deloffre, jeune pianiste au jeu fin et brillant, a joué chaleureusement l'andante et le finale du concerto en *sol* de Mendelssohn avec accompagnement d'orchestre, orchestre conduit par M. Merlé, et qui a dit avec autant de verve que d'ensemble les ouvertures du *Domino noir* et de *Zampa*.

HENRI BLANCHARD.

MUSIQUE SACRÉE.

Messe en solos, exécutée en l'église de la Madeleine, au bénéfice de l'Association des artistes-musiciens.

M. Panseron, romanciste, puisqu'on ne peut pas dire romancier pour désigner un auteur de romances, M. Panseron donc, romanciste, professeur, compositeur spécial pour l'enseignement, les solfèges de chant et d'instruments, a voulu prouver qu'il a fait de bonnes et solides études dans son art; et qu'après avoir créé de charmantes mélodies de salon et de boudoir

Sur tous les lieux communs de morale lubrique
Que Lully réchauffait des sons de sa musique,

il pouvait célébrer, en style religieux, pur et classique, les mystères sacrés de la religion ; il a donc fait exécuter, en l'église de la Madeleine, jeudi passé, une messe pour soprano, ténor et basse-taille, chantée par MM. Alexis Dupond, Battaille, Florenza, Jourdan et Mlle Grimm, et accompagnée par l'orgue. Indépendamment de la philanthropie qui a présidé à cette manifestation religieuse, c'en est une aussi de bonne musique, dont le genre simple et grandiose se perd tous les jours, soit comme composition, soit comme exécution. Sous ce dernier rapport, Alexis Dupond s'est montré, ce qu'il est toujours, chanteur au style pur, sage et noblement expressif. Battaille, quoique enrhumé, a fait preuve de talent et de zèle. La voix large et pure de Mlle Grimm n'a pas moins résonné splendidement dans l'*Inviolata* et le *Sanctus*.

Cette messe est, chose rare, une œuvre de musique en style sévère, pur et facile. C'est pour obvier aux nombreux inconvénients qu'on rencontre lorsqu'on veut monter une messe d'apparat, avec duos, trios, quatuor, orchestre et chœur, que M. Panseron a imaginé la messe par chants individuels pour soprano, ténor et basse chantante ou baryton, avec accompagnement d'orgue et même au besoin de piano; messe qui peut servir dans la modeste église de village, comme elle vient de résonner, grâce aux délicieuses voix des artistes que nous venons de nommer, dans la somptueuse basilique de la Madeleine. Un grand nombre de fidèles s'étaient rendus à cet appel artistique, fait par le compositeur dans le but d'améliorer le sort de quelques artistes malheureux, et de prouver qu'il sait écrire en style classique, sévère, élevé. Ses auditeurs en sont convaincus ; ils ont regretté que le respect dû au saint lieu ne leur eût pas permis de manifester un suffrage significatif.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, la *Favorite*, avec Roger, pour la rentrée de Mlle Masson et les débuts de M. Laurent dans le rôle d'Alphonse. Le spectacle se terminera par un acte du ballet de *Stella*, dansé par Fanny Cerrito et Saint-Léon. — Demain lundi, le *Freischütz* et *Paquerette*.

*** La représentation de l'*Enfant prodigue*, donnée vendredi dernier, a été splendide à tous égards. La salle était pleine et tous les amateurs n'avaient pu être admis.

*** Les répétitions du *Démon de la nuit* se continuent ; mais l'ouvrage ne sera donné qu'après le départ de Fanny Cerrito et de St-Léon, dans les premiers jours du mois prochain.

*** La *Chanteuse voilée*, qu'on a jouée mercredi dernier après la nouvelle pièce de Grisar, est toujours rendue avec beaucoup d'ensemble par Mlle Lefebvre et MM. Audran et Bussine, qui se font toujours applaudir dans ce charmant ouvrage.

*** Décidément, c'est mardi prochain que le Théâtre-Italien représentera la *Tempesta*, cet ouvrage que les Anglais ont applaudi avant nous, mais qui revenait de droit à la France. Lablache, Mme Sontag, Mlle Ida Bertrand, Gardoni et Colini en rempliront les principaux rôles. Ceux qui ont vu les répétitions sont d'avis qu'on n'a rien exagéré en vantant la physionomie extraordinaire que Lablache donne au rôle de Caliban. Malgré quelques contestations, qui ont été soumises à la Commission des théâtres, le personnage d'Ariel reste confié à une danseuse, et Mlle Rosati, dont la réputation s'est faite en Italie et en Angleterre, nous apparaîtra dans le rôle de l'être aérien.

*** La question du troisième théâtre lyrique est toujours sur le tapis. La Commission des théâtre s'en est occupée, et paraît disposée à l'établir dans la salle du Théâtre-Historique. Nous ne répéterons pas les raisons pour lesquelles nous ne sommes pas de cet avis, que nous regretterions beaucoup de voir adopté par le ministre.

*** Adolphe Adam est parti pour Lyon, où il va assister à la représentation de *Giralda* et à l'exécution de sa messe.

*** De Bériot est arrivé à Paris.

*** La Société de l'Union musicale, sous la direction de M. Félicien David, fera entendre à son troisième concert, qui aura lieu aujourd'hui dimanche dans la salle Sainte-Cécile, n° 49 bis, rue de la Chaussée-d'Antin, une symphonie nouvelle, de M. Théodore Gouvy; le chœur d'*Euryanthe*, de Weber, avec solo de soprano; un chœur de l'oratorio de *Paulus*, de Mendelssohn. Mlles Krinitz et de Werken prêteront l'appui de leur talent à ce beau concert, qui sera terminé par l'ouverture du *Roi Etienne*, de Beethoven.

*** Après-demain mardi, aura lieu le grand concert de la Société philharmonique dirigée par Berlioz. Notre dernier numéro en contenait le programme.

*** La Société Sainte-Cécile donnera dimanche 2 mars, salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, son quatrième concert d'abonnement dont voici le programme : 1° Ouverture de *Don Juan*, de Mozart; 2° *Amaryllis*, chœur à quatre voix, du roi Louis XIII; 3° air du *Duc d'Olonne*, chanté par Mlle Miolan; 4° deuxième symphonie en *ut* majeur de M. Henri Reber; 5° fragments du *Ballet de la Reine*, premier opéra exécuté en France en 1581; 6° fragments de *Preciosa*, de Weber : 1. romance chantée par Mlle Miolan; 2. air de danse des Bohémiens; 3. *Lever du soleil*, chœur des Bohémiens; 7° marche triomphale, de Ries. L'orchestre sera dirigé par M. Seghers, et les chœurs par M. Wekerlin.

*** Une messe solennelle, composée par M. Niedermeyer, sera exécutée le samedi 1er mars, à midi précis, dans l'église de Saint-Thomas-d'Aquin, par l'orchestre et les chœurs de la Société philharmonique, sous la direction de Berlioz. Le produit de la quête et des chaises est destiné à l'œuvre des orphelines du choléra. La quête sera faite par Mme la duchesse de Fitzjames.

*** Nous rappelons le concert de M. Ernest Altès, qui aura lieu mardi prochain à deux heures de l'après-midi, dans la salle Herz, et dans lequel se feront entendre Mme Gaveaux-Sabatier, Géraldy, les deux frères Altès et plusieurs autres artistes d'élite.

*** M. Kruger donnera son concert annuel le 13 mars dans la salle Pleyel.

*** Le théâtre de la Reine, à Londres, vient de publier son programme pour la saison de 1851. L'habile direction semble avoir redoublé d'efforts en vue de l'affluence extraordinaire d'étrangers qui seront attirés par la grande exposition universelle. Par ce que fait M. Lumley en Angleterre, on peut juger ce qui est promis aux habitués des Italiens de Paris la saison prochaine, pour laquelle la direction n'aura pas été prise à l'improviste, comme cette première année. Les engagements d'opéra à Londres sont : Mme Sontag, Ida Bertrand, Parodi, Giuliani, Fiorentini. Mlle Caroline Duprez, du Théâtre-Italien de Paris, Mlle Alaymo, de la Pergola, de Florence, et Mme Barbiere-Nini, du grand théâtre de Turin, paraîtront pour la première fois sur le théâtre de la Reine; Mlle Alboni donnera un nombre de représentations limitées. — *Tenori*: MM. Gardoni, Scotti, Sims-Reeves, Calzolari. — *Basse* : Lablache, Federico Lablache, Coletti, Ferranti, Scapini. L'orchestre sera conduit par M. Balfe, qui aura, comme principal lieutenant, M. Tolbecque. — Les engagements du ballet sont : Mmes Carlotta Grisi, Amalia Ferraris, Marie Taglioni, Petit-Stephan, Carolina Rosati. La première mime dramatique de l'Italie, Mlle Monti, débutera dans un nouveau grand ballet poétique, dont le libretto est dû à M. de Saint-Georges, mis en scène par M. Paul Taglioni, de Berlin, qui est engagé comme maître de ballets pour toute la saison. M. Pugni, auquel l'Opéra de Paris doit de si jolies partitions de ballet, est aussi engagé. La brillante saison du théâtre de la Reine commencera par l'opéra de *Gustave*, de M. Auber, et l'*Ile des Amours*, nouveau ballet de Paul Taglioni, montés avec un luxe splendide. L'administration promet en outre un opéra expressément composé par Thalberg sur un libretto de M. Scribe, et une partition posthume de Donizetti. De plus, elle reprendra la *Tempesta*, de Scribe et Halévy, dont le succès aura reçu la consécration du public parisien. Le programme parle encore de deux opéras, l'un d'Auber et l'autre de Meyerbeer. Nous concevons le désir et l'espoir que l'habile directeur doit éprouver d'avoir à représenter deux productions de ces grands maîtres, mais nous croyons savoir qu'à cet égard rien n'est encore conclu.

*** La célèbre actrice anglaise, Mme Fanny Kemble, qui est venue nous donner un échantillon de son talent, en lisant des chefs-d'œuvre de Shakespeare, se fera encore entendre trois fois, lundi, mercredi et vendredi, dans la salle Herz. Elle lira *Richard the Third*, *As you like it* et *Julius Cæsar*.

*** Mlle Marie Ducrest, qui habitait Lyon et vient de débuter avec succès dans les salons parisiens, doit donner un brillant concert le jeudi 6 mars, à deux heures, dans la salle Pleyel, secondée par Mlle Joséphine Martin; MM. Seligmann, Alexis Dupond, Wartel, et par Félix Godefroid, qui fera entendre sur sa harpe sa charmante *Danse des Sylphes*. — Le prix du billet est de 10 et 8 fr. On en trouve chez MM. Brandus et Cie, et à la salle Pleyel.

*** Mme Oscar Comettant, la gracieuse cantatrice dont les salons de Paris ont applaudi cet hiver l'excellente méthode et la voix expressive et sympathique, est de retour dans la capitale. Mme Comettant s'est fait entendre à Rennes dans un brillant concert. La jeune cantatrice a fait merveille, et laissera de longs souvenirs de son passage dans cette ville. Le *Journal de Rennes*, le *Conciliateur* et le *Progrès* sont unanimes dans les éloges qu'ils adressent à Mme Comettant, qu'ils placent avec raison au premier rang de nos cantatrices. Du reste, cette artiste, qui jusqu'ici avait exclusivement recherché les succès intimes des salons, se fera, dit-on, entendre publiquement dans un concert à son bénéfice.

*** Dans la grande soirée donnée dernièrement à l'ambassade de Prusse, et qui était vraiment magnifique, on a beaucoup applaudi les compositions de l'excellent chef d'orchestre Waldteufel, notamment la *Hongroise*, *Saint-Pétersbourg*, et la valse des *Mousquetaires de la Reine*. Cet habile artiste ne s'est pas borné à faire entendre ces morceaux composés ou arrangés par lui, il a fait une heureuse excursion dans les pièces les plus nouvelles du répertoire en vogue en ce moment; c'est ainsi qu'il a fait entendre tour à tour les quadrilles de *Giralda* et de l'*Enfant prodigue*, qui lui ont été redemandés avec enthousiasme par un auditoire d'élite, enchanté du talent déployé dans l'exécution de ces divers morceaux.

*** Deux célèbres constructeurs d'orgues, MM. Joseph et Karl Serrati, viennent de mourir à Bergame.

Chronique départementale.

*** *Marseille*, 19 février. — La *Fée aux Roses* vient d'obtenir ici un succès de plus, elle qui en compte déjà un bon nombre dans sa carrière. Les quatre premières représentations ont fait salle comble. L'ouvrage est monté à merveille. Mlle Lavoye chante à ravir le rôle de Nérilha, Puget rend celui du prince avec un goût exquis et un talent complet. Il y a de plus six décors nouveaux de M. Cheniller, élève de Philastre et de Cicéri, que ne désavoueraient par ces artistes célèbres. Les costumes ne le cèdent pas aux décors, et tout cela réuni au charme supérieur de la partition, explique l'empressement des Marseillais à se porter au spectacle. — Le succès du *Prophète* grandit avec le temps; on ne se lasse pas d'entendre ce bel ouvrage, dont les dernières représentations ont encore fait plus de 3,000 fr. de recettes. — On va monter *Giralda* avec Mlle Lavoye et Puget, et un grand opéra, dont la musique est d'un compositeur de la ville, M. Monticelli.—Le comité de l'association des artistes musiciens travaille avec ardeur à organiser un concert dans lequel seront exécutées les plus belles œuvres de Beethoven, Mozart, Weber, Haydn, Gluck, Spontini. — Mme Pleyel est arrivée et donnera son premier concert samedi prochain.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 21 février.— Les arrangeurs se sont emparés de l'*Enfant prodigue*, de Scribe et Auber, pour en faire une espèce de mélodrame à spectacle, orné de danses et ballets, qui se donne au théâtre de Drury-Lane. Quoique l'on n'y chante pas, la musique d'Auber ne laisse pas d'y tenir sa place, et Mlle Victorine Legrain, que l'affiche annonce comme *première* sujet du grand Opéra de Paris, y remplit le rôle de Lia, si bien créé à Paris par Mlle Plunkett.

*** *Hambourg*, 15 février. — Le *Charles VI*, d'Halévy, vient d'être donné sur notre théâtre avec un très-grand et très-légitime succès. Les artistes qui remplissaient les principaux rôles : M. Kaps, celui du roi; Mme Marlow, celui de la reine, et Mlle Wagner, celui d'Odette, ont été rappelés à la fin du spectacle. La mise en scène était digne de l'œuvre poétique et musicale. Le directeur avait voulu que tous les décors et tous les costumes fussent neufs. Le décor représentant l'intérieur de la cathédrale de Saint-Denis a été peint par le célèbre Gropius de Berlin. On l'a applaudi comme les artistes, et il le méritait par sa magnificence comme eux par leur talent.

*** *Berlin*, 16 février. — Hier a eu lieu au Théâtre-Italien la représentation au bénéfice de Mme Castellan. La cour, le corps diplomatique, le monde dilettante et tout ce que notre capitale possède de notabilités dans les arts, l'armée, la noblesse et la finance, s'étaient donné rendez-vous à cette brillante solennité musicale. On a joué d'abord le chef-d'œuvre de Mozart, *Don Juan*, dans lequel Mme Castellan a rempli et exécuté le rôle de Zerline avec une grâce si ravissante, un talent si vrai, qu'elle a excité, à maintes reprises, les transports du public. Mme Castellan a chanté ensuite des romances espagnoles, la cavatine et le duo de *Sémiramis*. Dans le deuxième acte de la *Somnambule*, le succès de la grande cantatrice a toujours été en croissant; et, enfin, un grand air de l'*Enfant prodigue*, qui lui a permis de déployer toutes les ressources de son merveilleux talent, a été accueilli avec des applaudissements frénétiques et des bravos multipliés. — A l'église catholique a été célébré, le 13 février, un service funèbre pour Spontini. Le *Requiem* de Mozart a été exécuté sous la direction de M. Bader. Les soli ont été chantés par Mmes Herrenburger et Gey, et MM. Pfister et Zschiesche. — Au théâtre Wil-

helmstadt, M. Thomas, de Darmstadt, a été nommé chef d'orchestre, en remplacement de feu Lortzing. — L'intérêt que l'on porte à la veuve de Lortzing continue d'inspirer de belles et bonnes actions. Meyerbeer lui a envoyé 200 écus, et a payé 50 écus son billet pour la représentation donnée au bénéfice de sa famille, sur le théâtre dont Lortzing dirigeait l'orchestre.— La première représentation de *Giralda*, opéra de M. Adam, a été fixée au 25 février.

⁂ *Bruxelles*, 20 février. — Le *Prophète* continue son succès prodigieux. Ce chef-d'œuvre, dont la quarantième représentation a été célébrée dimanche dernier devant une salle comble, atteindra facilement la cinquantière avant la fin de l'année théâtrale. — L'*Enfant prodigue*, dont s'occupent en ce moment les chanteurs, les danseurs, musiciens, les peintres, les machinistes, apparaîtra le 20 du mois prochain.

⁂ *St-Pétersbourg*. — La signora Cortesi est la *lionne* du jour. La représentation des *Huguenots* a été pour elle l'occasion d'un véritable triomphe dans le rôle de Valentine. Après le fameux duo, que la Cortesi a chanté avec Marco, les deux artistes ont été rappelés jusqu'à vingt fois. La représentation, qui était au bénéfice de la Cortesi, a produit 14,500 roubles; en outre, la cantatrice a reçu de l'empereur un fermoir en brillants d'une valeur de 5,000 roubles.

⁂ *Moscou*. — Dœhler, le célèbre pianiste, est depuis quelque temps dans cette ville peu musicale, puisque dans tout l'hiver il n'y a eu qu'un seul concert donné par un pianiste de beaucoup de talent, Seymour Shiff, qui a fait ses frais à peine. En fait de musique, il n'y a au théâtre que Fanny Elsslr; les chanteurs de l'Opéra russe mianient de la plus étrange façon.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— **Mme Ve LAUNER**, boulevart Montmartre, 16, éditeur des ouvrages complets de Bach, Beethoven, Haydn, Marcello, Mozart, et des opéras français et italiens en petit format, vient d'ajouter à ses riches collections un chef-d'œuvre resté inédit jusqu'à ce jour, *Echo et Narcisse*, de Gluck, pour piano et chant, dont le prix réduit est de 8 fr. L'édition est extrêmement soignée et d'une correction irréprochable.

— Nous recommandons vivement à nos lecteurs un recueil dont la place est marquée sur la table de toutes les familles distinguées et de tous les salons de bonne compagnie. La *Chronique de Paris* entre aujourd'hui dans sa deuxième année. Quelques mois lui ont suffi pour se placer au premier rang de la presse parisienne, et pour y occuper le rang que tint, à l'époque de son plus grand éclat, l'ancienne *Revue de Paris*. C'est le plus grand succès dont un journal littéraire ait depuis longtemps présenté l'exemple; succès dû non-seulement à l'intérêt et à la variété de sa rédaction, mais encore à la parfaite convenance et à l'exquise distinction avec lesquelles elle est écrite. Quant à la direction politique, le nom de M. de Villemessant en est la meilleure garantie.

Pour le prix de 15 fr. par an, la *Chronique de Paris* donne à ses abonnés deux numéros par mois, composés d'aperçus politiques, hardis, audacieux, incisifs, tracés avec la plume mordante et spirituelle du pamphlétaire; des nouvelles, des romans, des chroniques signées de noms chers aux amateurs de la bonne et saine littérature; de piquantes esquisses de mœurs, d'ingénieux articles de genre; d'une revue de livres et de théâtres où la camaraderie n'usurpe jamais le rôle de la vérité; enfin, de nouvelles à la main, véritable daguerréotype du monde parisien, attrayante et curieuse mosaïque dont l'anecdote, la malice, l'indiscrétion, le sérieux et le plaisant font les frais, et dont l'originalité caustique rappelle souvent les *Guêpes*, d'Alphonse Karr.

Citer les noms des principaux rédacteurs de la *Chronique de Paris*, de MM. de Bragelonne, Gozlan, Guinot, Karr, Janin, Jouvin, Méry, des Noirestérres, Sandeau, de Villemessant, c'est en faire suffisamment l'éloge.

Désireuse de conquérir le succès au prix de tous les sacrifices, l'administration donne GRATUITEMENT en prime à ses abonnés la *Chronique élégante*, charmant journal de mode, de sport, de chasse, de connaissances utiles et agréables, illustré d'une belle gravure de modes. Ce recueil, publié une fois par mois, sert de complément à la *Chronique*, qui, grâce à cet heureux assemblage de politique, de littérature, de bavardages du monde, de délassements de château, d'amusements de société, de causeries de toilette, donne ainsi satisfaction aux goûts de tous les membres d'une même famille, quels que soient leur sexe et leur âge.

On s'abonne au bureau du journal, faubourg Montmartre, 13.

GALERIES ARTISTIQUES,
BAZAR BONNE-NOUVELLE.

DIMANCHE GRAS 2 MARS et MARDI GRAS 4 MARS, de 1 heure à 6 h. du soir.

DEUX BALS D'ENFANTS

PARES ET COSTUMES.

AU PROFIT DES CAISSES DE SECOURS
DES ASSOCIATIONS LITTÉRAIRES ET INDUSTRIELLES, ET DE LA SOCIÉTÉ DE BIENFAISANCE DE PETIT-BOURG.

TOMBOLA GRATUITE

DE 1,000 FR. DE JOUETS ET DE BONBONS.
CENT NUMÉROS GAGNANTS
SURPRISE AGRÉABLE POUR LES PERDANTS.
UN GROS LOT pour un Garçon. | UN GROS LOT pour une Demoiselle.
Chaque enfant recevra en entrant un billet gratuit pour cette tombola.
NOTA. Les Lots non retirés avant le 15 mars prochain ne pourront plus être réclamés.

LES DEUX PIERROTS

Pantomime arlequinade composée pour cette fête par M. PAUL LEGRAND.
MM. DEBUREAU et **PAUL LEGRAND** joueront les deux Pierrots.
Distribution : *Polichinelle*, M. Vautier; *Arlequin*, M. Derudder; *Cassandre*, M. Laplace; *Colombine*, Mlle Anna; *La Fée Diamantine*, Mlle Julia.
Prologue et Epilogue de M. CHAMPFLEURI.
CHANSONNETTES ET SCÈNES COMIQUES.

Le Dimanche.
M. MALEZIEUX chantera
LE MARÉCHAL FERRANT,
Paroles de Bourget, mus. de *P. Henrion.*
LE GARÇON BOULANGER,
Paroles de Bourget, mus. de *P. Henrion.*

Le Mardi.
M. MAYER chantera
LA LEÇON DE SOLFÉGE,
Paroles de Sanvé, mus. de *Parizot.*
SYMPHONIE BURLESQUE en 3 parties.
1re partie. Musique militaire.
2e partie. Scène des chantres et des cloches.
3e partie. MIMIR et ZOZOR, grand duo à 4 pattes pour chien et chat, composée par M. MAYER.

THÉATRE DES MARIONNETTES,
BALLET DES GROSSES TÊTES, | LA MÈRE GIGOGNE,
PIÈCES TOUTES NOUVELLES.
THÉATRE DE GUIGNOL
LE DÉMÉNAGEMENT, | LA CALIFORNIE,
SÉANCE DE PHYSIQUE AMUSANTE.
JEUX FORAINS.
La décoration, les théâtres et les jeux seront exécutés par l'Administration des Plaisirs Nationaux.
L'ORCHESTRE DES BALS, conduit par **M. DENAULT**, Exécutera les POLKAS, SCHOTISCH, QUADRILLES, les plus nouveaux de son répertoire. NOUVELLES RONDES, tirées de la Revue de l'Education Nouvelle, chantées et dansées par des enfants
QUADRILLES GROTESQUES.

Prix des Billets { pris d'avance, pour une grande pers., 5 fr.; pour un enfant, 2 fr. 50.
{ pris en entrant, pour une grande pers., 6 fr.; un enfant, 3 fr. 50.

On peut se procurer des Billets au siège de l'Association, Bazar Bonne-Nouvelle; aux Bureaux de la Loterie des Gens de Lettres, boulevard Poissonnière, 18; au Palais-National, galerie Beaujolais, 88; chez M. Lebel, boulevard des Italiens, M. Langlois, rue Dauphine, 22-18; M. George, rue Saint-Antoine, 212; MM. Susse frères, place de la Bourse; M. Bernard-Latte, marchand de musique, passage de l'Opéra, galerie de l'Horloge, et au Bazar du Voyage, boulevard Poissonnière, 14.

On trouvera un buffet dans les galeries.

On arrivera en voiture à la porte du Bazar, rue Mazagran. Les personnes qui, venant des faubourgs Saint-Germain et Saint-Honoré, auraient à traverser les boulevards, pourront, en présentant leurs billets aux sergents de ville et à la garde de service, arriver en voiture jusqu'à la porte de la rue Mazagran.

L'immense succès qu'a obtenu le bal donné le 25 janvier par les Associations des Artistes Peintres et Artistes Musiciens, pour l'inauguration des Galeries artistiques, a déterminé les Associations de Bienfaisance à choisir ce magnifique local pour ces deux Bals d'Enfants.

Le programme de ces fêtes est de nature à attirer pour cette œuvre philanthropique toute la société d'élite de Paris. Il n'est pas une mère de famille qui ne s'empresse de faire concourir ses enfants à un plaisir qui aura un résultat aussi charitable.

EN VENTE, chez **EDMOND MAYAUD**, éditeur, boulevard des Italiens, 7.

LA CHANTEUSE VOILÉE,

Opera-comique en un acte. — Paroles de MM. SCRIBE et de LEUVEN.

Musique de VICTOR MASSÉ.

Grande partition	125	»
Parties d'orchestre	125	»
Partition in-8°, chant et piano. — Prix net	8	»
Morceaux détachés avec piano, de 2 fr. 50 à	9	»
Ouverture réduite pour piano, à 2 et 4 mains	6 et 7	50
La même à grand orchestre	18	»

Nouveautés pour divers instruments sur les Motifs de la CHANTEUSE VOILÉE.

Buzard	Quadrille pour piano à 2 et 4 mains	4	50
Id.	— pour quintette	4	50
Id.	— pour orchestre	9	»
J. Denault.	Schottisch sur les motifs	4	»
Pilodo	Redowa	2	50
Ettling	Suite de valses pour piano à 2 mains	5	»
Id.	— — à 4 mains	7	50
Burgmuller.	Valse élégante pour piano	6	»
N. Louis	Fantaisie pour piano et violon, Op. 206.	7	50
Arnold	Premier fragment sur les motifs, pour piano	4	50

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 9. 2 Mars 1851.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Delizy et Cie, 43, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre Italien, la *Tempesta*, grand opéra en deux actes précédés d'un prologue, paroles de M. Scribe, musique de M. Halévy (1re représentation). — Concerts, grande Société philharmonique de Paris, Mlle Clauss, Société de l'Union musicale, etc., par **Henri Blanchard**. — Correspondance, Berlin. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE ITALIEN.

LA TEMPESTA,

Grand opéra en deux actes, précédés d'un prologue, paroles de M. SCRIBE, *musique de* M. HALÉVY.

(Première représentation le 25 février.)

C'était quelque chose d'assez neuf, d'assez hardi, qu'un grand opéra italien écrit par deux Français pour le public de Londres. Il est vrai qu'en fait d'art, ce public n'a presque pas de préjugés, et qu'il accueille bien, pourvu qu'elles soient bonnes, toutes les provenances étrangères. Aussi avons-nous vu de quelle manière il accueillit la *Tempesta* et ses auteurs, comme il battit des mains à cette résurrection de l'une des œuvres les plus fameuses de l'immortel Shakspeare, comme il salua de son enthousiasme la réalisation d'un idéal poétique dans les personnages de Miranda, de Caliban, d'Ariel, de Prospero, et autres objets de ses rêves.

Mais le succès de Londres n'était pour la *Tempesta* qu'un point de départ : il lui fallait encore le succès de Paris, et celui-là n'était pas le plus facile à obtenir au Théâtre-Italien de Paris, par la raison même que l'ouvrage était d'origine française, et que ses auteurs avaient l'inconvénient d'être nos compatriotes. Cependant l'épreuve s'est faite, non sans effort, non sans résistance, non sans que le hasard y mît du sien pour la contrarier, et elle a triomphé de tous les obstacles : elle a réussi pleinement ; on peut dire à Paris, comme on l'écrivait à Londres il y a quelques mois : *The hit is decisive*. La fatalité a voulu que ce premier coup ne fût pas immédiatement suivi d'un second : qu'importe au résultat final ? Le doute n'est plus permis.

Puisque nous avons parlé de fatalité, réglons tout de suite nos comptes avec elle. Le prologue de la *Tempesta* venait de commencer. Nous étions encore sous la vive impression d'une introduction instrumentale écrite avec une vigueur extraordinaire, agitée comme les flots, éclatante comme la foudre, sillonnée d'éclairs, pleine de cris d'alarme et de présages de mort. Le rideau se levait sur l'arrière d'un vaisseau livré à toutes les fureurs des vents et du ciel déchaînées dans l'orchestre. Le gentil Ariel, promoteur docile et gracieux de l'horrible tourmente, sautait à peine d'un mât sur le tillac, lorsqu'une trappe, qui ne devait jouer que plus tard, ouvre tout à coup sa bouche affreuse comme pour le dévorer, et comme si le terrible Caliban, son ennemi acharné, eût été machiniste du théâtre. L'esprit de l'air chancelle et tombe de sa hauteur. Son corps est brisé, sa jambe déchirée ; on l'emporte dans la coulisse plus mort que vif. La salle entière reste immobile et muette de stupeur. Le prologue continue, mais chacun se demande avec inquiétude si l'ouvrage pourra continuer, si la charmante danseuse n'est pas trop blessée pour se tenir debout, pour marcher. Une magnifique prière, chantée sur le vaisseau par les naufragés qui vont s'engloutir, appelle forcément l'attention ; c'est en effet l'une des plus belles inspirations musicales que l'on ait entendues. Le rideau baisse ; on applaudit en hâte, et l'on court chercher des nouvelles de Mlle Rosati.

My brave spirit, dit le Prospero de Shakspeare au gentil Ariel. Autant M. Lumley en a dû dire à Mlle Rosati, lorsque, par dévouement, par excès de courage, la jeune et jolie danseuse s'est décidée à poursuivre sa tâche et à la conduire bravement jusqu'à la fin. Après une annonce, le rideau s'est relevé ; Mlle Rosati s'est élancée au poste d'honneur, entourée d'une douzaine de petites sylphides, et malgré la tache de sang marquée au dessous d'un de ses genoux, elle a bondi, tournoyé, voltigé comme si elle eût retrouvé des ailes. Vous jugez si les applaudissements redoublés ont récompensé ce trait d'abnégation stoïcienne, qui semblait dire, le sourire sur les lèvres : « O douleur, tu n'es qu'un vain mot ! » La fatalité en est donc restée pour ses frais ce jour-là ; mais le surlendemain elle prenait sa revanche, et la charmante danseuse était condamnée à garder le lit.

On avait eu grandement raison de vanter le prologue de la *Tempesta* comme l'une des plus belles choses sorties de la plume d'Halévy. Lorsque le public l'écoutera sans distraction, il y reconnaîtra le cachet du maître, qui égale, sans les imiter, tous les orages de ses prédécesseurs et rivaux. Il était impossible d'entrer plus chaudement en matière, de se plonger plus activement *in medias res*. A travers le bruit des éléments, un chœur invisible obsède le sommeil d'Alfonso, le roi de Naples, et d'Antonio, l'usurpateur du duché de Milan. C'est l'horreur entassée sur l'horreur, l'effroi sur l'effroi, et du sein de ce chaos s'élève un chant de prière, admirable de pureté, d'élan, capable d'apaiser Dieu et de ramener le calme, si Dieu, ou plutôt si Shakspeare n'eût décidé par avance que le calme ne renaîtrait pas.

Le premier acte nous conduit dans l'île déserte, qui sera bientôt peuplée. Ariel et les sylphides dansent sur des airs ravissants, tandis que les génies chantent. Miranda paraît, et chante comme un génie : c'est Mme Sontag qui remplit ce rôle. Prospero vient à son tour : il appelle Caliban, son esclave. Le pas lent et lourd du monstre sauvage et malfaisant retentit dans l'orchestre. Le monstre arrive enfin : c'est Lablache, admirable de physionomie, étonnant de costume, effrayant et sublime à la fois. Il ouvre la bouche, il parle, il maudit, et sa voix

nil mortale sonans complète l'illusion que sa vue a produite. Ce n'était pas chose facile que d'inventer des accents en harmonie avec la nature de Caliban: Halévy les a rencontrés avec un rare bonheur de soudaineté, d'originalité, de vraisemblance. Le trio, chanté par Caliban, Prospero et Miranda est un de ces morceaux trouvés, une de ces conceptions spontanées qui jaillissent de l'imagination des compositeurs, lorsqu'ils sont parvenus à être également maîtres de leur art et d'eux-mêmes.

A ce magnifique trio succède une délicieuse romance, chantée par Prospero à Miranda: *Sorge un fior sopra incognita spiaggia.* Plus Colini saura la dire à demi-voix, plus la mélodie gardera de son prestige virginal et printanier.

Une autre mélodie de même caractère et de séduction pareille, c'est celle de la voix mystérieuse qui guide les pas du jeune Fernando, fils de l'usurpateur, vers l'aimable Miranda, fille de l'usurpé! Cette voix, représentée par celle de Mme Giuliani, produit un effet vraiment magique: on comprend que le jeune prince n'y puisse résister, et que son oreille soit enivrée, en attendant que ses yeux soient fascinés. Voici le moment: il aperçoit Miranda: il tombe en extase, et l'amour naît au même instant. Le duo: *Qual mai diva o qual mortale* est aussi suave, aussi amoureux que la situation. Gardoni et Mme Sontag le roucoulent à merveille. Le père revient: il est content de son ouvrage, et pourtant il ne veut pas en finir sur-le-champ. Il emmène sa fille; Fernando n'ose la retenir: un père est toujours père, même dans une île déserte; mais le malin Ariel sourit à l'amoureux, et le pousse doucement, d'un geste qui signifie: « Ne désespère pas, jeune homme; » je te réponds que l'affaire s'arrangera. »

Tel est le canevas du prologue et du premier acte. Jusqu'ici nous avons toujours nagé en plein Shakspeare; M. Scribe n'a fait que l'arranger, le peigner, le parfumer, sans rien ajouter à son drame. Mais Shakspeare, tout grand poëte qu'il était, n'entendait pas la charpente d'un drame comme M. Scribe. Il faut bien admettre le progrès en quelque partie, ne fût-ce qu'en celle du métier. Par exemple, Shakspeare ne s'est nullement soucié de créer un obstacle, un nœud quelconque. Il a rapproché Fernando de Miranda, et les amants une fois en présence, il s'est aperçu que le reste marchait tout seul. Aussi, a-t-il fait dire à Prospero: « Les voilà enchaînés l'un » à l'autre; mais il faut que je traverse un penchant si rapide, » de peur qu'une conquête trop facile ne rende le prix trop léger. » Bon Prospero! nous sommes tranquilles. Ainsi que nous le disions tout-à-l'heure, un père est toujours père, et ne peut que vouloir, en fin de compte, le bonheur de son enfant. Donc Miranda et Fernando se marieront; le fait est sûr, et la pièce n'existe pas.

M. Scribe a procédé d'une autre manière; il s'est souvenu du reproche que le Prospero de Shakspeare adressait à Caliban: « Toi, le » plus menteur des esclaves, toi, que peuvent émouvoir les coups, » mais pas les bienfaits; vil et impur que tu es, je t'ai traité avec » humanité; je t'ai logé dans la grotte que j'habite moi-même jus- » qu'au jour où tu voulus ravir l'honneur de mon enfant. — Oh! » ho! réplique le monstre sauvage, j'aurais voulu que cela eût été » fait. Si tu ne m'en eusses empêché; j'aurais peuplé cette île de petits » Calibans. » Voilà l'obstacle, voilà le nœud, s'est dit M. Scribe, et il a combiné son drame en conséquence. Tout le second acte de la *Tempesta* lui appartient, moyennant le germe d'idée fourni par Shakspeare, et cet acte est dramatique, intéressant; il se meut et respire; il vit de la vie théâtrale.

Caliban se traîne sous le fardeau qu'il jette avec colère; il écume, il rugit, il a soif de vengeance. Sa mère Sycorax, enfermée par Prospero dans un rocher, lui révèle le secret des trois fleurs enchantées avec lesquelles il accomplira trois souhaits. Caliban cueille les trois fleurs, et son cœur de sauvage s'épanouit. Sycorax se flatte encore qu'il va songer à sa délivrance; mais il ne songe qu'à ses brutales passions. L'image des petits Calibans lui revient en mémoire. A l'aspect de Miranda, il n'accorde plus de sursis au crime. La jeune fille a beau lutter: le talisman est plus fort que son innocence. Caliban l'entraîne dans un duo palpitant de terreur, brûlant de désir. C'en est fait de Miranda et de Fernando, si Caliban triomphe!

Le théâtre change: les matelots du navire naufragé se réconfortent en buvant et en chantant. Stephano, par la voix de Mlle Ida Bertrand (laquelle tout-à-l'heure aussi était la voix de Sycorax), entonne de joyeux couplets, bien rhythmés, bien accentués. Caliban survient, forçant la victime à le suivre. Les matelots prennent parti pour elle contre lui. On l'entoure, on lui offre à boire, et il boit, lui qui ne connaît que l'eau des fontaines. Le vin l'échauffe, et il ordonne à Miranda de lui en verser. Elle obéit, et Caliban boit toujours. Toute cette scène est traitée musicalement avec une gradation admirable. Les plaintes de la jeune fille alternent avec les chants des matelots. Caliban continue à boire, et à la fin il a tant bu qu'il éclate en folie, en rires, en sauts pesants. Le monstre chante, le monstre danse, le monstre a perdu le peu de bon sens qu'il avait: « Si tout » tourne, je veux tourner aussi, s'écrie-t-il; si tout danse, je veux » aussi danser. »

Se tutto gira,
Girar vuò anch'io:
Se tutto balla,
Vo anch' io ballar.

Cette bacchanale grotesque et furibonde est l'explosion musicale de la scène si habilement conduite et ménagée par le compositeur. Lablache rend tout cela en artiste de génie. On avait parlé de quelque opposition au pas de la Rosati, à l'accompagnement des sylphides qui l'environnent. Et Lablache donc? ne voilà-t-il pas encore un danseur inattendu, qui joue des jambes et des pieds, comme il joue du regard, du geste et de la voix, c'est-à-dire qui écrase sous son poids tous les danseurs et toutes les danseuses du monde!

Caliban perd tout en même temps, sa raison et ses fleurs enchantées. Miranda s'empare du bouquet, délivre Ariel que Caliban avait logé dans le creux d'un chêne. Dès-lors il n'y a plus d'obstacle à l'hymen de Miranda et de Fernando. Prospero recouvre ses Etats et Caliban la souveraineté de son île, plus que jamais déserte, sans aucune espérance de petits Calibans.

La pièce durait plus longtemps à Londres: elle avait un acte de plus, et cet acte, ajouté par M. Scribe à Shakspeare, on l'a d'abord raccourci, diminué, pour le réduire aux proportions habituelles de notre scène italienne. Et puis on a fini par le retrancher tout entier. Comment, en effet, prolonger une action terminée? Comment écouter quelque chose après la bacchanale de Caliban? Là, se dressent d'elles-mêmes les colonnes d'Hercule; là, se dessinent sur la toile de fond la phrase consacrée: « *Tu n'iras pas plus loin.* » Nous avons à regretter de beaux morceaux dignes de leur auteur; mais sa partition, telle qu'elle nous reste, est déjà si riche et si étoffée, que nous devons nous y tenir, sans rien envier.

La représentation de mardi dernier, à part le grave accident, a été belle et bonne. Mme Sontag, Mlle Ida Bertrand, dans son double rôle, avec une excellente voix et une verve entraînante; Gardoni, Colini, et par-dessus tout Lablache, le prodigieux Lablache, qui a su transformer sa belle figure en un type monstrueux, ont interprété l'ouvrage comme des artistes supérieurs. Les autres soirées seront plus brillantes encore, et agrandiront le succès. L'orchestre conduit par M. Bousquet et les chœurs fonctionneront sans peur et sans reproche. Nous aimons à constater que, dès le premier jour, l'orchestre, surtout, s'est montré au niveau d'une tâche difficile, qui sort complétement de ses habitudes. La musique d'Halévy, quoique souvent italienne d'inspiration, ne l'est nullement dans les détails de sa facture. Aujourd'hui, nous n'avons parlé que sommairement de cette œuvre magistrale; mais nous comptons y revenir et en essayer l'analyse, en produisant les pièces à l'appui.

R.

CONCERTS.

GRANDE SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE PARIS.

Le quatrième concert de cette société musicale a commencé par la symphonie de *Roméo et Juliette*. Entre l'adagio instrumental et la *Reine Mab ou la fée des songes*, scherzo instrumental, deux jeunes et jolies dames, en robes blanches, bras nus, ont quitté le premier banc de l'auditoire, et sont venues déposer devant M. Berlioz un coussin de satin blanc sur lequel était une couronne en laurier d'or, qu'elles ont offerte à l'auteur de *Roméo et Juliette*.

Après cet hommage, le concert a repris et continué. Mme Hortense Maillard a dit, ou plutôt a chanté un peu trop fastueusement, la naïve et charmante romance de *Nina*, ou *la folle par amour*, de D'Aleyrac. Mme Hortense Maillard a assez de talent pour qu'on lui dise : il faut raconter cette touchante chose, madame, pour faire pleurer son auditoire, et non pour s'en faire applaudir comme cantatrice. La contre-partie de cette mélodie partie du cœur, celle de Paisiello, la *Romanza della pazza per amore*, qui devait être chantée par Mlle Vera, n'a pu être dite par cette cantatrice, qui s'est trouvée indisposée. Mlle Clauss, jeune pianiste de Prague, l'a suppléée en jouant la sonate en *fa* mineur de Beethoven, dédommagement qui en valait bien un autre. Mlle Clauss paraît avoir de seize à dix-sept ans. Son jeu est net et brillant. Si elle n'a pas un son puissant, elle ne manque pas d'énergie, et ses doubles octaves ont de la force et de l'éclat. Elle possède au plus haut degré l'art de la dégradation du son, des nuances, de la délicatesse et de l'élégance du phrasé dans la mélodie Un peu trop courbée sur son clavier, ses yeux ne sont pas tellement captivés par la nécessité de rester fixes sur les touches, comme ceux de la plupart des pianistes, qu'elle ne puisse jeter des regards de reconnaissance et même un fort joli sourire d'enfant joyeux à son auditoire qui l'applaudit. Sa robe rose, à la mode des nymphes antiques, laissait voir dans toute sa longueur et dans une complète nudité un bras fort joli, ce qui ne nuit point à son exécution. Le second morceau qu'elle a joué: *Un jour d'été en Norwège*, par M. Wilmers, pianiste danois, ne se distingue pas par le plan et la méthode. Nous connaissons plusieurs ouvrages de ce compositeur meilleurs que celui-là. Quoi qu'il en soit, Mlle Clauss a montré dans cette fantaisie un mécanisme parfait, une chaleur juvénile, et une verve presque poétique, qui, tout d'abord, lui ont conquis tous les suffrages, et qui ont préparé les succès qu'elle ne peut manquer d'obtenir dans Paris.

Une autre jeune muse, muse dans le triple art du chant, du piano et de la composition, a fait exécuter dans ce concert, qui s'est distingué par des fraîches primeurs de l'art musical, un andante de symphonie en *ut*, écrit par Mlle de Reiset. Ce morceau sagement conçu, conduit et richement instrumenté, a surpris les connaisseurs autant qu'il les a charmés. En contraste de cette musique digne et d'une allure d'aristocratie un peu raide, Mme Pauline Viardot est venue nous jeter les parfums d'une musique de l'autre siècle; elle a dit une sicilienne naïve et suave de Pergolèse; et puis ses éblouissantes vocalises de la *Cenerentola*; et puis les pittoresques chansonnettes espagnoles qui font de Fidès, la mère sévère et passionnée tout à la fois, une rêveuse Andalouse, et la fille d'Ibérie, jeune, insouciante et folle, et mêlant l'ironie à la gaîté.

La marche hongroise de Berlioz a dignement terminé ce beau concert.

SOCIÉTÉ DE L'UNION MUSICALE.

La Société de l'Union musicale est la première qui ait élevé autel contre autel dans le culte rendu à la musique à grand orchestre, et, par cela, elle mérite la sympathie de la presse. M. Félicien David, qui dirige fort bien, nous a fait entendre, dans le troisième concert donné dimanche dernier, une nouvelle symphonie de M. Théodore Gouvy. C'est la seconde tentative en ce genre de ce compositeur. Son œuvre est magistrale, d'une instrumentation riche et puissante. Sa pensée mélodique est claire et logique: il sait bien disposer et faire marcher la masse des instru- ments de cuivre. S'il y a un trop-plein d'instrumentation dans la symphonie de M. Gouvy, si cela manque un peu de repos, d'éclaircies, de phrasé, si le compositeur se fait trop sentir, s'il module parfois sans nécessité, il chante souvent avec bonheur, avec distinction, et la preuve en est dans la mélodie en syncopes que font entendre les haut-bois, répétée par les violoncelles, auxquels s'unissent les clarinettes, après le début de l'œuvre.

Si M. Gouvy procède un peu trop de l'école romantique par le luxe intempestif des modulations et par celui de l'instrumentation, ce n'est pas le retour obstiné et classique de la pensée qui lui manque: il en abuse même quelquefois: aussi son scherzo est comme beaucoup de ceux qu'on a entendus ; il ne se distingue pas absolument par l'originalité du motif, mais cela est bien traité pour l'orchestre. L'andante est d'une belle forme, mais ne peut soutenir la comparaison avec ceux si nobles, si suaves par l'originalité du thème, et les détails délicieux d'instrumentation de Haydn, de Mozart et de Beethoven.

M. Gouvy semble avoir réservé toute son inspiration, toute sa verve pour le finale de sa symphonie. Le thème de ce finale est chaud, animé; le motif en est ramené d'une manière énergique, superbe, par les instruments de cuivre. Il y a bien un peu trop d'appels de ces cuivres, des développements un peu trop longs aussi; mais cette dernière partie de l'œuvre de M. Gouvy n'en est pas moins très-remarquable, et il y a progrès depuis la première symphonie que fit entendre l'auteur il y a quelques années. Si l'on peut adresser encore un reproche à ce compositeur, c'est d'avoir mis un trop long intervalle entre ces deux ouvrages.

Mlle Vercken, cantatrice que le public de Paris n'avait pas encore entendue, a chanté, dans ce concert, un air des *Diamants de la couronne*, qu'elle a vocalisé avec une brillante facilité. Sa voix de soprano pur, limpide, éclatant, s'est bien dessinée dans ce morceau, comme dans le solo d'un chœur d'*Oberon*. Un autre chœur du *Paulus* de Mendelssohn a été fort bien exécuté et non moins bien accompagné par l'orchestre. Un rondo, dit élégant, de Ries, a été joué par Mlle Krinitz, dont le toucher fin, délié sur le piano a été justement apprécié et applaudi par les connaisseurs. L'ouverture du *Roi Etienne*, de Beethoven, a dignement terminé ce concert, qui, le premier de cette saison, nous a offert une œuvre nouvelle et importante.

Le saxophone,— ce délicieux instrument qui seul aurait suffi à faire la réputation de Sax si d'autres créations non moins importantes n'avaient déjà assigné une place hors ligne à cet éminent facteur, — vient d'obtenir un véritable triomphe au concert de l'*Union musicale*. Le morceau exécuté par M. Soualle ne figurait pas sur le programme, et son succès, pour ainsi dire improvisé, n'en a été que plus flatteur pour l'instrument comme pour l'artiste. On savait que le saxophone avait un timbre mordant, velouté, et d'une suavité incomparable; qu'il était conséquemment tout-à-fait favorable aux développements d'un chant large, d'une mélodie expressive; mais qu'il fût également propre aux notes détachées, aux dessins les plus compliqués, aux mouvements les plus rapides, voilà ce que M. Soualle nous a prouvé: aussi des bravos ont accueilli le thème et chacune des variations de sa fantaisie. Une clarinette, une flûte, n'auraient pas fait mieux. Nous ne doutons pas qu'après cette épreuve décisive, d'habiles virtuoses ne s'empressent d'adopter un instrument qui leur promet de produire de nouveaux effets.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

Mlle Charlotte de Malleville n'est pas pour la musique nouvelle, mais bien pour celle des grands maîtres passés. Dans la première de ses séances qui a eu lieu le 22 février, dans la salle Sax, elle a dit un beau quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, avec MM. Verroust frères, Leroy et Mengal. Si l'œuvre de Beethoven

a été bien compris par la pianiste au jeu fin, délié et souvent énergique, il n'a pas été moins bien interprété par ses habiles co-concertants. Ce n'est pas proclamer une vérité bien nouvelle de dire que le trio de Mozart, pour piano, clarinette et alto, est délicieux de mélodie et de forme, et que Mlle de Malleville l'a dit on ne peut mieux avec MM. Casimir Ney et Leroy, ainsi qu'un andante en *ré* mineur pour piano et violoncelle, avec M. Lebouc; que la jeune bénéficiaire a joué dans le style voulu l'air varié de Haendel, et la bagatelle en *mi* bémol, de Beethoven.

C'est sans doute chose estimable et louable de se plaire aux productions de l'art classique; mais il est des gens qui se prennent, en écoutant cette musique rétrospective à chantonner la vieille chanson : *Faut d'la vertu*, etc., avec cette variante :

Faut du classiq'; pas trop n'en faut :
L'excès en tout est un défaut.

Par le luxe de musique instrumentale, riche et passionnée comme on nous l'a faite de nos jours à tort ou à raison, il n'y a guère que des amateurs attaqués d'une sorte de *rétrospectivomanie*, si l'on veut bien nous permettre ce néologisme, qui puissent trouver agréable et même supportable un quintette de Boccherini, après un quintette de Beethoven. Celui du compositeur italien, arrangé de pièces et de morceaux, de fragments de divers ouvrages du même genre, à ce qu'il nous a semblé, est d'un style plus vocal qu'instrumental, dans lequel les tierces jouent un rôle important, le tout *perruccamente* composé pour la satisfaction de nos pères; mais qu'il ne faut considérer que comme curiosité d'archéologie musicale vouée à la poussière de nos bibliothèques, et qu'on doit plutôt lire qu'écouter.

CONCERT DONNÉ AU PROFIT DE LA SOCIÉTÉ ALLEMANDE DE BIENFAISANCE.

Quoique la plupart des exécutants fussent amateurs, ils ont chanté les chœurs comme des Allemands, c'est-à-dire avec sûreté, aplomb et justesse. MM. Armingaud, Blanc, Maurice et Sébastien Lée ont dit un quatuor pour piano, violon, altoet violoucelle de M. Louis Lée, quatuor dont nous avons déjà parlé dans la *Gazette musicale*, et qui a été aussi applaudi et bien senti par l'auditoire. Mlle de Rupplin a chanté, dans ce concert, le joli air du page : *Voi che sapete*, du *Mariage de Figaro*, de Mozart; et trois charmants *lieders* allemands : les *Plus beaux yeux*, le *Retour du marinier* et le *Petit Hans*, qui ont beaucoup plu par l'originalité de la mélodie et la manière piquante dont Mlle de Rupplin a dit ces jolis morceaux.

Un chœur de corsaires nous a paru bien écrit pour les voix. Ce morceau est d'un caractère sauvage, énergique; et les paroles au sens inversif, à la manière allemande, disent d'une façon pittoresque : « Où mugit la vague, où gronde la tempête, où le requin règne au fond de l'abîme, où la mouette décrit ses tourbillons, que là retentissent nos accents joyeux! Sur la mer, sur l'immense élément, c'est là que nous appelle la pure liberté. Sur terre, nous attendons douleurs et misères; viens avec nous, la mer nous fait libres. »

CONCERT DONNÉ PAR HENRI ET ERNEST ALTÈS.

Frères par la nature et frères en Apollon, comme on dit en style d'académie, Ernest et Henri Altès, violoniste et flûtiste, ont donné un concert dans la salle Herz, pour dispenser l'un des deux, le violoniste, je crois, de devenir maréchal de France en passant comme soldat par la conscription, le produit du concert étant destiné à le faire remplacer dans le champ de la gloire. Le public, qui en savait quelque chose, est accouru nombreux à cette intéressante manifestation musicale et peu guerrière. Par la manière dont Ernest Altès a joué la fantaisie d'Alard, il a fait dire à tous les auditeurs qu'il serait dommage que ce jeune artiste d'avenir consacrât une partie de son temps au métier des armes. Son frère a dit une fantaisie caractéristique sur la flûte, de sa composition, ainsi qu'une autre fantaisie concertante pour flûte et violon, ce qui a permis à l'auditoire d'applaudir séparément et ensemble ces deux jeunes artistes de talent.

M. Géraldy et Mme Gaveaux-Sabatier ont chanté séparément et ensemble dans ce joli concert, et cela comme à leur ordinaire, d'une façon comique et spirituelle, des choses amusantes. Peu semblables aux virtuoses ordinaires de concerts, ils sont toujours prêts à chanter du nouveau, n'en fût-il plus au monde. MM. Ernest Altès, Chéry, Jacquard, Werrimst, Henri Altès, Cras, Leroy, Jancourt et Schlotmann ont dit, avec intelligence, et à petites dose, le nonetto de Spohr pour violon, alto, violoncelle, contre-basse, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson. Ce morceau, fort bien fait, trop bien fait, fait dire en vile prose de ce compositeur et de son style serré, ce qu'a dit Boileau de la muscade : Aimez-vous *l'imitation?* Il en a mis partout. Au reste, cette musique scientifique et scolastique est bonne dans un concert; elle sert d'opposition à la mélodie simple et naturelle.

MATINÉE MUSICALE CHEZ M. GOUFFÉ.

Après les pompes de l'art, les œuvres magistrales; après la tragédie, la grande pièce, vient la petite; après l'admiration, le sourire, le rire même franc et joyeux. C'est celui là que M. Gouffé, notre excellent contrebassiste, a voulu provoquer dans le temps de carnaval où nous sommes : il y a réussi en faisant exécuter chez lui, mercredi matin, lorsque son auditoire habituel, qui va s'augmentant tous les jours, a eu savouré de beaux quatuors et de bonnes fugues de M. Onslow et de Beethoven, la spirituelle raillerie musicale de Mozart pour deux violons, alto, violoncelle et deux cors, cette si piquante épigramme qu'il décocha contre les amateurs de la ville de Prague, fort connue aussi par la bataille sur le piano. Après cette charmante plaisanterie, qui est au génie de Mozart ce que fut la comédie des *Plaideurs* pour celui de Racine, d'autres exécutants ont dit la symphonie comique de Haydn, dans laquelle interviennent les cris de la crecelle, de la caille, du coucou, figurés par des instruments qui figurent peu, ordinairement, dans la famille instrumentale. Cette débauche harmonique a paru plus musicale et plus amusante à ceux qui l'ont entendue que beaucoup de vaudevilles qui ont la prétention d'être gais.

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Berlin, 23 février.

Depuis l'envoi de ma dernière lettre, le torrent des événements musicaux a singulièrement grossi; il a roulé, et roule encore à grands flots; de toute part, il reçoit des affluents, et l'on paraît vouloir réparer au double le temps qu'ont fait perdre la grippe et les contrariétés politiques.

La répétition générale de *Giralda*, qui a eu lieu aujourd'hui au théâtre-royal de l'Opéra, présage à cette œuvre toute sorte de prospérité. Toutefois, pour ne point retarder le départ de ma missive, je vous adresserai un rapport sur le résultat de la soirée de demain, sinon par dépêche télégraphique, au moins par un feuillet supplémentaire.

L'administration de notre Opéra s'est acquis encore un autre titre à notre reconnaissance : cette fois, elle ne tresse point de couronne à un artiste moderne, elle fait reverdir le laurier d'un de nos plus anciens compositeurs. On a remis à la scène l'*Armide* de Gluck. Vous trouverez sans doute que nous sommes des gens d'un goût suranné, si je vous rappelle ce que je vous ai mandé dans mon dernier article au sujet des *Deux journées* de Cherubini, et qu'aujourd'hui je vous annonce le succès d'enthousiasme qui a accueilli un opéra plus âgé d'un quart de siècle que le précédent. Et pourtant, le chef-d'œuvre de Gluck nous est apparu dans toute la fraîcheur de la jeunesse, dans l'éclat de ses charmes, et avec tout le prestige de sa grandeur et de sa majesté. Ouvrage vraiment *divin*, l'*Armide* jouit du privilége des dieux que nous leur envions le plus : elle est douée d'une jeunesse impérissable.

Quant à la représentation, c'est une des meilleures à notre théâtre, malgre quelques imperfections qui tiennent aux difficultés que présente la distribution des rôles. Mais deux choses distinguent particulièrement l'exécution

d'*Armide* sur notre scène. D'abord tous les artistes sans exception ont parfaitement saisi le véritable caractère de l'œuvre, qu'ils rendent avec le dévoûment le plus chaleureux; de plus, Mme Koester est admirable dans le rôle principal. La muse a doué Mme Koester d'une belle voix et d'une taille avantageuse; avec ses traits gracieux et sa blonde chevelure, c'est bien réellement l'enchanteresse telle que nous la dépeint le Tasse. Mme Koester est le plus noble interprète de ce rôle que j'aie vue durant une longue suite d'années, car l'opéra d'*Armide* n'a jamais entièrement disparu de notre répertoire; après quelques interruptions, il a toujours été remis à la scène. Dans certains détails, Mme Koester a été surpassée par quelques cantatrices qui ont chanté le rôle avant elle, par exemple Mme Anna Milder, la plus belle voix allemande durant les premières vingt années de ce siècle; sous le rapport de l'ensemble des qualités qu'exige le rôle d'Armide, parmi lesquelles la noblesse du jeu plastique est une des plus essentielles, personne ne peut disputer le premier rang à Mme Koester.

Le théâtre Kœnigstadt a pu rivaliser avec les grandes et brillantes représentations du Théâtre-Royal, grâce à votre éminente artiste Mme Castellan. L'inépuisable variété de son talent lui fait trouver sans cesse de nouvelles formes sous lesquelles ce charmant protée attire et enchante le public; c'est un diamant taillé à cent facettes éblouissantes. La représentation où il a brillé de l'éclat le plus vif et le plus varié a été le bénéfice de la cantatrice, où, dans la même soirée, elle a représenté l'Italie et l'Allemagne dans l'opéra *seria*, *semi seria* et *buffa;* où elle nous a ravi dans le rôle de Zerline (*Don Juan*), où, dans celui de Norma, elle nous a fait admirer la sombre énergie de son talent.

Je dois mentionner également une solennité musicale religieuse; il s'agit du *Requiem* qui, à l'occasion de la mort de Spontini, a été exécuté à l'église Sainte-Hedwige, au milieu d'une grande affluence, par la chapelle et les artistes du Théâtre-Royal, sous la direction de M. Taubert. Dimanche prochain, le Théâtre-Royal, pour honorer la mémoire du grand compositeur, donnera une représentation de la *Vestale*

Je suis obligé de terminer ici ma lettre et de la faire mettre à la poste, sans cela, je cours risque d'être en retard pour la première représentation de *Giralda*. Je vous enverrai, ainsi que je vous l'ai promis, par le prochain convoi du chemin de fer, un post-scriptum sur le résultat de la soirée.

Berlin, 26 février.

Ainsi que je vous l'avais promis, je vous envoie un feuillet volant pour vous annoncer le brillant succès de *Giralda*.

Au premier acte, le public était, comme toujours, trop préoccupé de l'intrigue pour s'abandonner franchement aux jouissances musicales. Toutefois, on a beaucoup applaudi l'air de Giralda, le duo entre Ginès et Giralda, le duo entre Ginès et don Manuel, et surtout le joyeux finale.

Le succès de l'opéra de MM. Scribe et Adam était décidé dès le second acte. Ce dédale de complications et de *quiproquo*, amenés avec autant de finesse que de dextérité, ne cessait de provoquer les éclats de rire du parterre : on serait presque tenté de dire que l'intérêt trop vif qu'on prend à une intrigue si habilement nouée, fait tort à la musique. Mais, après tout, cette rivalité entre le compositeur et le poëte ne peut avoir que les résultats les plus heureux. D'ailleurs, l'attention avec laquelle on suit la marche de l'action n'empêche nullement de rendre justice à tout ce qu'il y a d'esprit et de facilité dans la musique de ce second acte; nous citerons entre autres le duo entre les deux amants et le trio qui suit immédiatement. Ici, les plus vifs applaudissements saluèrent le compositeur. M. Adam voudra bien nous permettre de joindre nos suffrages à ceux du public.

Le mieux, dit-on, est l'ennemi du bien. En ce sens, le second acte peut passer pour l'ennemi du troisième. Votre poëte comique, malgré les ressources infinies et l'inépuisable fécondité de son talent, n'a pu, dans ce troisième acte, se surpasser lui-même, mais au moins il est resté son digne rival, et le compositeur l'a parfaitement secondé.

On a surtout écouté avec le plus vif plaisir le morceau d'ensemble, d'une invention si heureuse, où les coupables cherchent à déguiser leurs voix sous une suite d'interjections, qu'on ne trouve dans aucune grammaire, dans aucun dictionnaire, et qui n'en sont pas moins parfaitement intelligibles pour tout le monde. Ici encore, je me permettrai de déposer mes hommages aux pieds de M. Adam.

A la fin de la représentation tous les acteurs ont été rappelés sur la scène. Mais aussi c'est une justice à rendre à ces messieurs et à ces dames : non-seulement la pièce avait été consciencieusement étudiée, non-seulement la représentation, sous l'intelligente direction de M. Taubert, était réussie dans son ensemble, mais on retrouvait la même perfection dans les plus petits détails, et les caractères étaient rendus avec la plus scrupuleuse exactitude.

MM. Scribe et Adam, en galants Français et par reconnaissance, ne refuseront pas de détacher de leur riche couronne une branche de laurier, et d'en parer le front ou le sein de notre charmante et gracieuse Giralda, Mme Herrenburger-Tuczek. Mais le talent et le zèle des autres acteurs, ainsi que de l'orchestre, ont également droit à des éloges, *pro parte virili*, comme dit Tite-Live, et les auteurs de l'ouvrage ne les leur refuseront pas.

L. RELLSTAB.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, les *Huguenots*.—Demain lundi, l'*Enfant prodigue*, et mardi la *Favorite*.

*** L'*Enfant prodigue* a été donné mercredi dernier, et la représentation de ce bel ouvrage avait attiré l'affluence ordinaire.

*** Dimanche dernier, Mlle Masson a reparu dans la *Favorite*. On doit féliciter la direction de ce retour, qui nous rend une artiste vraiment distinguée, utile au répertoire. Le rôle de Léonor est l'un de ceux qu'elle a toujours remplis avec le plus de talent, et dans lequel, à certains égards, elle a surpassé Mme Stoltz, qui l'avait si bien établi. Le succès a été le même : la cantatrice et l'actrice nous sont revenues telles qu'elles nous avaient quittés. Roger a supérieurement joué et chanté le rôle de Fernand. Le baryton, Laurent, que nous avions déjà entendu dans *Lucie*, chantait le rôle du roi : c'est une voix solide, mais commune.

*** Pour les adieux de Fanny Cerrito et de Saint-Léon, une représentation extraordinaire, mêlée d'opéra, de concert et de fragments de ballets, a été donnée vendredi. Le *Rossignol* et des actes détachés du *Violon du diable*, de *Paquerette* et de *Stella*, faisaient le fond du spectacle. Dans le concert, outre MM. Pilet et Deloffre, qui ont joué du violon et du violoncelle, Roger chantait l'air de *Joseph* et une ballade de M. Membrée; Mme Viardot disait l'air du *Barbier*, le rondo final de *Cenerentola*, et de charmantes chansonnettes espagnoles. Enfin, une jeune pianiste de Vienne faisait son premier début à Paris, en exécutant le *Carnaval de Venise*, de Schulhoff. Mlle Louise Leisler n'a eu qu'à se louer de l'accueil qu'elle a reçu et justifié par un talent tout-à-fait remarquable, un jeu dont la vigueur et la netteté parfaite sembleraient réservées à des mains masculines. Un public nombreux assistait à cette représentation.

*** La grippe, qui sévit si cruellement à Paris, n'épargne pas les chanteurs. Mme Ugalde en a ressenti l'influence, et son indisposition a suspendu les représentations toujours si brillantes de la *Dame de Pique*. Jeudi, le *Val d'Andorre* a remplacé la pièce en vogue, et le public est accouru avec autant d'empressement que si elle eût figuré sur l'affiche.

*** Aujourd'hui dimanche, le Théâtre-Italien donnera la *Figlia del regimento*, chantée par Mme Sontag, Calzolari, Ferranti. Mlle Caroline Duprez chantera dans cette représentation.

*** La *Tempesta*, retardée par l'accident survenu à Mlle Rosati, ne pourra être reprise que mardi prochain. Hier, samedi, on a donné le *Matrimonio segreto*, avec Lablache, Calzolari, Colini; Mmes Sontag, Ida Bertrand et Giuliani.

*** Rachel, notre grande tragédienne, avait déjà fait ses débuts, comme cantatrice, il y a trois ans, en rajeunissant par son talent d'expression et de mise en scène l'antique *Marseillaise*. Avant hier, elle a continué dans *Valeria*, en prêtant sa voix à une cantilène d'Offenbach, expressément composée pour cette pièce.

*** Euzet, la basse-taille, qui avait si bien créé l'un des trois anabaptistes dans le *Prophète*, chante en ce moment sur le théâtre de Turin avec Fraschini et la Barbieri-Nini. Il y a obtenu le plus brillant succès, notamment dans la *Muta di Portici*. Le fameux duo : *Amour sacré de la patrie* lui vaut toujours les honneurs du rappel. Son engagement finit le 20 de ce mois, et, après cette époque, il sera réclamé sans doute par les grands théâtres de Paris ou de Londres.

*** De Bériot vient de recevoir du roi de Hollande l'ordre de la Couronne du Chêne. C'est à ce prince, ami de la musique et musicien lui-même, que M. de Bériot avait dédié son dernier concerto, celui qu'il a composé pour le concours du Conservatoire de Bruxelles, et qui va bientôt paraître. Nous aussi, nous espérons l'entendre exécuter par les trois élèves du maître, et il n'est pas impossible que le maître lui-même ne nous donne un nouvel échantillon de son magnifique talent.

*** C'est aujourd'hui dimanche 2 mars qu'aura lieu la troisième séance de musique de chambre de MM. Alard et Franchomme, à deux heures, dans la salle Sax, rue Saint-Georges, 50. Après les œuvres d'Haydn, Mozart et Beethoven, M. Alard fera entendre la *Raillerie musicale* de Mozart, cette ravissante parodie, qu'on a tant applaudie aux concerts de la *Gazette musicale*.

*** On annonce la prochaine arrivée à Paris d'un violoniste célèbre en Italie, et qui fut le rival de Paganini, mais qui s'était voué au silence et à la retraite. Nous entendrons donc bientôt ce virtuose qu'on dit extraordinaire et qui se nomme Rastrelli.

*** Le troisième festival du Nord, qui aura lieu le 30 juin prochain, dans la ville de Lille, s'organise avec autant d'intelligence que d'activité. Déjà

4,000 souscripteurs sont réunis pour cette solennité, qui s'exécutera dans une salle expressément construite. C'est M. Girard, de l'Opéra, qui dirigera l'orchestre, l'on s'occupe de la formation du programme, dans lequel figureront des chefs-d'œuvre de tout genre, entre autres des fragments de la *Vestale*, du *Prophète* et le prologue de la *Tempesta*.

*** La Société chorale de Bruges vient de nommer à l'unanimité M. Elwart son correspondant. Cette société, l'une des mieux organisées de la Belgique, s'occupe activement de l'étude de la symphonie vocale de *Ruth et Booz*, de notre compatriote. C'est dans les premiers jours d'avril prochain que l'œuvre de M. Elwart sera exécutée à Bruges par six cents chanteurs.

*** Mme de Lozano donnera son concert dans la salle Herz, le lundi 24 février, à deux heures, avec le concours de plusieurs artistes des plus distingués. Elle y exécutera deux nouvelles chansons inédites de sa composition et un choix des plus jolies chansons espagnoles, avec accompagnement de guitare.

*** Mme de Montenegro, la célèbre cantatrice et tragédienne espagnole, vient de donner à Tours des représentations dans lesquelles elle a obtenu un succès extraordinaire.

*** M. Maurin, le jeune violoniste, donnera un concert le lundi, 10 mars, à 8 heures du soir, dans les salons de M. Pleyel.

*** Le concert de Mlle Marie Ducrest dans les salons de Pleyel avec le secours des premiers artistes, est fixé au jeudi 6 mars, à deux heures très précises.

*** Les compositions de M. Rolling, de la Nouvelle-Orléans, publiées à Paris, sont appréciées par tous les artistes. La deuxième fantaisie poétique de ce pianiste, compositeur de premier ordre, est un magnifique morceau d'exécution dédié à Gottschalk. M. Rolling jouit d'une brillante réputation au-delà des mers, et paraît disposé à obtenir des succès non moins remarquables en Europe.

*** Le grand festival rhénan aura lieu cette année, le lundi de la Pentecôte, à Aix-la Chapelle, et sera dirigé par M. Lindpaintner, maître de chapelle du roi de Wurtemberg. On y exécutera, entre autres grandes pièces, le *Judas Macchabée*, de Haendel. Les troubles des années dernières avaient fait suspendre ces grandes solennités musicales depuis 1848.

*** Le bal annuel qui se donne au bénéfice de la caisse de secours de l'association des artistes dramatiques aura lieu le samedi 22 mars, comme toujours, dans la salle de l'Opéra-Comique. Cette solennité a pour dames patronesses toutes les artistes qui appartiennent ou qui ont appartenu aux divers théâtres de la capitale. C'est à elles qu'il faut s'adresser pour se procurer des billets. On en trouve aussi à l'administration de la loterie des artistes dramatiques, boulevard Poissonnière, 18.

*** Nous avons à rectifier une erreur qui s'est glissée dans l'excellent article de M. Edouard Fétis sur l'*Opéra allemand à Paris*. D'après la conclusion de cet article, on pourrait croire que depuis l'année 1831, aucune tentative d'opéra allemand ne s'est renouvelée dans la capitale. Or, en 1842, une troupe de ce genre vint s'installer dans la salle Ventadour. Le 23 avril, elle donna *Freischütz*; le 28, *Jessonda*; le 3 mai, le *Camp de Grenade*; le 24, *Fidelio*. Après cette courte expédition, qui n'avait produit que des désastres, la troupe fut forcée de plier bagage; les choristes s'engagèrent aux concerts Vivienne. Il n'est pas étonnant que M. Edouard Fétis ne se soit pas rappelé un événement malencontreux dont les traces s'effacèrent si vite.

Chronique départementale.

*** *Marseille.* — Mme Pleyel nous a conviés à un magnifique concert, après lequel on lui a donné deux sérénades dans la cour de l'Hôtel d'Orient; l'une, par les musiciens de l'orchestre sous la direction de leur nouveau chef, M. Hasselmans; l'autre, par les chœurs Trute bas, sous la direction de M. Martin, dont on a exécuté un chœur des plus remarquables comme facture, originalité et puissance d'effet. Mme Pleyel a joué le concerto de Mendelssohn avec orchestre d'une manière ravissante, et elle a été parfaitement secondée par les artistes exécutants, qu'elle a remerciés à plusieurs reprises de la manière la plus affectueuse. Les couronnes et les bouquets de fleurs ne lui ont pas fait défaut; elle en a reçu une véritable moisson. Mais le plus bel hommage, c'est celui qu'elle a reçu du comité des artistes-musiciens, qui lui a offert une couronne d'or avec une médaille portant ces mots : *A Marie Pleyel, le comité des artistes-musiciens!* Mme Pleyel a joué sur un excellent piano de Boisselot qui peut rivaliser avec les meilleurs instruments de ce genre.

*** *Rouen*, 23 février. — Le concert et le bal donnés par les pompiers de cette ville ont été des plus brillants. Une réunion d'artistes de premier ordre se signalait dans le concert: Mme Laborde, qui a chanté d'un façon ravissante l'air du *Barbier* et celui d'*Actéon*; les deux frères Verroust. Carman, qu'une indisposition avait momentanément éloigné du théâtre, a fait sa rentrée en chantant, avec sa belle voix et son excellente méthode : *Oui, je suis braconnier*, romance toute nouvelle de notre compatriote, E. Dassier, et qui est appelée à un grand succès, surtout si elle est souvent interprétée ainsi. Il a dit avec le même bonheur son grand air du *Philtre*, qui lui avait valu un chaleureux rappel dans une autre solennité musicale, et qui, cette fois, n'a pas fait moins de plaisir. Il nous reste à parler d'un charmant enfant que tout le monde aime et connaît, de Paul Julien, dont notre ville, une des premières, a patroné le précoce et rare talent. Depuis qu'il travaille avec Alard, le petit prodige a fait d'énormes progrès, et pour peu que cela continue, il égalera un jour son illustre maître.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles.* — Une indisposition de M. Fétis a fait remettre le troisième concert du Conservatoire qui devait avoir lieu dimanche prochain.

*** *Leipzig.* — M. Pratté, artiste suédois, a justifié, dans une soirée qu'il a donnée le 11 février, le surnom de roi de la harpe qui lui a été donné par ses compatriotes.

*** *Madrid.* — L'Alboni a produit un effet extraordinaire dans la *Fille du Régiment*, et son succès ne sera pas moins brillant sans doute dans *Cenerentola*.

*** *Vérone.* — Si le *Poliuto* de Donizetti avait été exécuté partout comme, il l'a été ici, son succès eût été immense. A Bordas, qui débutait par le rôle principal, revient à bon droit la plus grande part des éloges que nous devons faire à la troupe que nous avons cette année. Ce ténor, doué d'un physique des plus heureux pour son emploi, réunit à un jeu des plus nobles et des mieux sentis, une voix à la fois large, sonore et sympathique. Au premier abord, la bienveillance du public lui a été acquise; son accentuation et sa méthode toute italienne ont fait le reste. Nous ne pouvons croire Bordas étranger; avec lui, on ne perd pas, non-seulement un mot, mais une syllabe. En somme, tout en lui est spontané comme sa belle voix, et rien ne fait sentir ni l'étude ni la fatigue. Mentionnons, comme ayant obtenu les plus sincères applaudissements, la romance du premier acte, ainsi que le récitatif qui la précède, lequel nous a révélé tout d'abord un artiste du plus haut mérite. Le beau finale du deuxième acte, le plus beau peut-être et le plus complet qui soit jamais sorti de la plume de Donizetti, a été interprété par l'artiste avec une sensibilité et une énergie au-dessus de tout éloge. Quant au duo du troisième acte, il suffit de dire que le public en masse s'est levé pour en demander le bis, chose rare sur notre théâtre, puisqu'on ne peut l'obtenir qu'avec une permission de l'autorité; bref, après un long espace de temps et grâce à l'opiniâtreté des spectateurs, on a dû se rendre et satisfaire leur désir, ce qui continue encore chaque fois qu'on donne cet ouvrage: aussi, durant le cours de la représentation, l'artiste est rappelé huit à dix fois, seul ou en compagnie de ses camarades. La Rovelli s'est montrée digne partner de son nouveau camarade; c'est le plus bel éloge que nous puissions en faire; et Corin, dans le rôle de Sévère, est toujours ce baryton à la voix mâle et énergique qui ne manque jamais son effet; lui aussi, comme ses deux camarades, a eu sa bonne part dans les bravos et les rappels.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Les enfants vont s'amuser le dimanche gras, aux galeries Bonne-Nouvelle, de la fête la plus originale qui ait jamais été créée à leur intention. — On a acheté pour mille francs de joujous et de bonbons que gagneront cent enfants. — On a été chercher les Pierrots, les Arlequins, les Cassandres, les Colombines, et, à leur tête, M. *Champfleury*, l'auteur à la mode des pantomimes. On a bâti un théâtre de *Marionnettes*; on a élevé une estrade pour *Guignol*. Quand les représentations seront terminées, Denault lèvera son archet, et le bal d'enfants paré et costumé s'ouvrira joyeux.— Les peintres et les musiciens ont prêté leurs splendides galeries du bazar Bonne-Nouvelle aux associations littéraires, artistiques, industrielles et de Petit-Bourg. Les enfants s'amuseront comme ils ne se sont jamais amusés; les parents s'amuseront de la joie de leurs enfants et auront contribué par un acte de bienfaisance à grossir la caisse de secours des associations.

— **Mme Ve LAUNER**, boulevard Montmartre, 16, éditeur des ouvrages complets de Bach, Beethoven, Haydn, Marcello, Mozart, et des opéras français et italiens en petit format, vient d'ajouter à ses riches collections un chef-d'œuvre resté inédit jusqu'à ce jour, *Echo et Narcisse*, de Gluck, pour piano et chant, dont le prix réduit est de 8 fr. L'édition est extrêmement soignée et d'une correction irréprochable.

Le même éditeur vient de faire paraître cinq nouvelles compositions pour le piano, de M. Duvernoy, dont voici les titres :

Op. 22.	Goutte de rosée, grande valse de salon	4	50
Op. 23.	La Voix du cœur, 2e caprice, étude	6	»
Op. 24.	Le Chevalier enchanté, 2e ballade	6	»
Op. 25.	La jolie fille de Perth, 2e romance sans paroles	3	»
—	Nymphe des bois, 2e polka élégante	2	50

La partition pour piano et chant, format in-8°,

DE

LA DAME DE PIQUE

Opéra-comique en 3 actes,

Par MM. SCRIBE et HALÉVY.

Sera en vente dans le courant de cette semaine.

Prix : 15 fr. net.

BRANDUS ET Cie,

ÉDITEURS DE MUSIQUE,

82, rue Richelieu et 40, rue Vivienne, à Paris.

NOUVEAUTÉS.

AIRS HONGROIS
pour violon avec accompag. de piano
par
ERNST.
Op. 22. — Prix : 9 fr.

DUO BRILLANT
pour piano et violon sur *le Pirate*
par
OSBORNE ET DE **BÉRIOT.**
Op. 72. — Prix : 9 fr.

GRAND DUO
pour piano et violon sur *le Prophète*
par
VIEUXTEMPS ET **RUBINSTEIN.**
Prix : 9 fr.

LA CONSOLATION
Fantaisie pour piano
par
J. BLUMENTHAL.
Op. 16. — Prix : 6 fr.

NOCTURNE — IMPROMPTU
pour le piano
par
J. BLUMENTHAL.
Op. 19. — Prix : 5 fr.

LE BERCEAU, LES ADIEUX, LES REGRETS.
Trois fantaisies pour piano par
R. WILLMERS.
Op. 73. — Prix : 7 fr. 50 c.

PASTORALE ET **AIR DE DANSE**
pour le piano
par
GEORGES MATHIAS.
Op. 11. — Prix : 6 fr.

LE ROSSIGNOL
Thème varié en trilles pour le piano
par
R. WILLMERS.
Op. 74. — Prix : 6 fr.

MAZURKA-CAPRICCIO
pour le piano
par
GEORGES MATHIAS.
Op. 12. — Prix : 6 fr.

MARCHE FUNÈBRE
pour le piano
par
J. BLUMENTHAL.
Op. 17. — Prix : 5 fr.

MARCHE MILITAIRE
pour le piano
par
J. BLUMENTHAL.
Op. 17 bis. — Prix : 5 fr.

7e Recueil de
SIX ROMANCES SANS PAROLES
par
FÉLIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.
Op. 85. — Prix : 7 fr. 50.

PARTITION DE
LA PART DU DIABLE
de D. F. E. Auber,
arrangée pour piano seul.
Prix : 8 fr. net.

LE TROUBADOUR
Suite de valses pour le piano,
par
J. LABITZKY.
Op. 176. — Prix : 4 fr. 50.

CHANT DE VICTOIRE
Nouvelle suite de valse pour le piano,
par
J. STRAUSS.
(Œuvre posthume.)
Op. 242. — Prix : 4 fr. 50.

LE CARILLON DE MON CLOCHER
Impromptu pour le piano
par
LÉON-PASCAL GERVILLE
Prix : 4 fr.

SCÈNE DE BALLET
Fantaisie pour le piano
par
J. BLUMENTAL.
Op. 18. — Prix : 6 fr.

ROMANCES NOUVELLES
de
E. BASSIER.
Marcel le marin.. ..... 2 50
Les Matelots..... 2 50
Je suis Braconnier..... 2 50
La chanson du Capitaine.... 2 50
Iselle la batelière 2 50

LA PETITE CHANTEUSE
Romance par **A. ADAM.**
Prix : 2 fr. 50.

LA BELLE MADELON
Romance de Mme **BOURGES.**
Prix : 2 fr. 50.

LE RAMIER
Mélodie de **FÉLICIEN DAVID.**
Prix : 2 fr. 50.

REGINA
Légende de **G. DUPREZ.**
Prix : 2 fr. 50.

LA DAME DE PIQUE
de F. HALÉVY.

NOUVEAUTÉS.

La PARTITION pour PIANO et CHANT
Format in-8°. — Prix net : 45 fr.

NOCTURNE CONCERTANT
pour piano et violon
par
N. LOUIS.
Op. 211. — Prix : 9 fr.

124e et 125e
BAGATELLES
pour le piano par
A. LECARPENTIER.
Prix de chaque : 5 fr.

FANTAISIE
pour le piano
par
J. B. DUVERNOY.
Op. 195. — Prix : 5 fr.

FANTAISIE
pour le piano à quatre mains
par
Mlle **BECOURCELLE.**
Op. 28. — Prix : 6 francs.

VALSE SENTIMENTALE
variée
pour le piano par
F. BURGMULLER.
Prix : 5 fr.

RONDO RUSSE
pour le piano
par
F. BURGMULLER.
Prix : 5 fr.

POLKA
pour le piano
par
E. ETTLING.
Prix : 4 fr.

POLKA - MAZURKA
pour le piano
par
J. PASDELOUP.
Prix : 4 fr.

ROMANCE VARIÉE
et
RONDO-CAPRICE
pour le piano
par
STEPHEN HELLER.
Op. 75. 2 suites.—Prix de chaque : 5 f.

L'ENFANT PRODIGUE
de D. F. E. AUBER.

NOUVEAUTÉS.

La PARTITION pour PIANO et CHANT
Grand format in-4°. — Prix net : 40 fr.

FANTAISIE MÉLODIQUE
pour piano et violon
par
N. LOUIS.
Op. 210. — Prix : 9 fr.

122e et 123e
BAGATELLES
pour le piano par
A. LECARPENTIER.
Prix de chaque : 5 fr.

DEUX FANTAISIES
pour le piano par
J.-B. DUVERNOY.
Deux suites.
Op. 193. — Prix de chaque : 5 fr.

DEUX PAS REDOUBLÉS
pour musique militaire
par
J. MOHR.
Deux suites. — Prix de chaque : 5 fr.

AIRS
arrangés pour deux flûtes
par
E. WALCKIERS.
Deux suites. — Prix de chaque : 9 fr.

VALSE BRILLANTE
pour le piano
par
F. BURGMULLER.
Prix : 5 fr.

FANTAISIE ET VALSE BRILLANTE
par
STEPHEN HELLER.
Deux suites.
Op. 74. — Prix de chaque : 5 fr.

FANTAISIE BRILLANTE
pour le piano
par
HENRI ROSELLEN.
Op. 125. — Prix : 9 fr.

FANTAISIE
brillante pour le piano
par
A. TALEXY.
Op. 32. — Prix : 7 fr. 50.

AIRS
arrangés pour 2 cornets à pistons
par
GUICHARD.
Deux suites. — Prix de chaque : 9 fr.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT

CHEZ

BRANDUS et Cie, Editeurs, rue Richelieu, 87, et rue Vivienne, 40.

LA

TEMPESTA

Grand Opéra en deux actes, précédés d'un prologue,

Paroles de M. SCRIBE,

Traduction italienne de M. GIANNONE.

MUSIQUE DE

F. HALÉVY,

DE L'INSTITUT.

EN VENTE :

Chez BRANDUS et Ce, 87, rue Richelieu et 40, rue Vivienne.

LA FAVORITA

DE DONIZETTI

Partition Piano et Chant avec paroles italiennes.

Format in-8°. — Prix : 15 fr. net.

« *Petits oiseaux, bénissez le Seigneur.* »

ROSSIGNOL ET FAUVETTE

ESQUISSE.

ÉTUDE DE SALON

PAR

Léon PASCAL GERVILLE.

Prix : 5 fr.

HERCULE

GRAND GALOP

POUR LE PIANO

PAR

A. TALEXY.

Prix : 5 fr.

STURM-MARSCH

GALOP POUR PIANO

PAR

BILSE.

Prix : 3 fr.

JOURNAL DES FAITS.

TOUS LES JOURNAUX DANS UN.

Feuille politique publiée depuis le 16 avril 1850. — Format du Siècle, *de la* Presse, *des* Débats, *etc.*

ÉDITION PARAISSANT TOUS LES JOURS :

Un an, 40 fr. — Six mois, 22 fr. — Trois mois, 12 fr. — Un mois, 4 fr. 50 c.

ÉDITION PARAISSANT TOUS LES DEUX JOURS :

Un an, 22 fr. — Six mois, 12 fr. — Trois mois, 7 fr. — Deux mois, 5 fr.

Deux numéros sont envoyés à l'essai aux personnes qui les demandent par lettre affranchie.

Des faits, non des paroles. Exposer, non discuter.

Le *Journal des Faits* est le journal-né des fonctionnaires et en général de toutes les personnes qui, directement ou indirectement, dépendent du gouvernement ou de l'opinion publique.

La bonne foi, non l'esprit de parti. La vérité, non la passion.

Extrait du prospectus. Nous voulons que nos lecteurs, si on leur demande quelle est la couleur de notre feuille, soient forcés de répondre : « Le » JOURNAL DES FAITS n'est d'aucune couleur, mais il les réflète toutes » exactement; il n'est d'aucun parti, mais il les fait connaître fidèlement » tous par leurs actes plus que par leurs théories ; il ne sert aucune cause » particulière, si ce n'est celle de la vérité. »

Le JOURNAL DES FAITS est le seul qui, outre une belle Prime en livres, donne à ses abonnés le *Recueil complet des Lois et actes officiels* publiés pendant la durée de leur abonnement. — Les abonnés nouveaux recevront en outre tout ce qui aura paru en feuilleton en cours de publication.

Extrait du préambule de l'Acte de Société. — Une seule action dans un journal qui réussit peut devenir une fortune. Les actions du *Constitutionnel* ont rapporté jusqu'à trente-sept mille francs par an. Or, un journal doit toujours réussir quand il répond à un besoin réel et qu'il est sagement administré.

Extrait des Statuts. — Le fonds social se compose de 300 actions de 500 francs chacune, divisible par coupons de 100 francs. En prenant 3 coupons, on a droit, outre les intérêts et dividendes, à un exemplaire gratuit de l'*édition semi-quotidienne* du JOURNAL DES FAITS pendant toute la durée de la Société. Si l'on prend 5 coupons, on a droit à un exemplaire de l'*édition quotidienne*. — Un tiers environ des actions reste à placer.

BUREAUX : RUE SAINT-GERMAIN-L'AUXERROIS, 86, A PARIS.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 10. 9 Mars 1851.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.
Londres. Delizy et Cie, 13, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 31, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Micheisen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an.	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse.	30
Etranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 4 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Une partie de l'histoire de la musique inconnue jusqu'à ce jour, par **Fétis** père. — Concerts, par **Henri Blanchard.** — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

UNE PARTIE DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE,

Inconnue jusqu'à ce jour.

J'ai dit et répété bien souvent qu'il n'y a pas d'histoire des arts possible en l'absence de ses monuments; car l'expérience m'avait démontré que les hommes les plus habiles et les plus savants s'égarent lorsqu'ils n'ont pas de documents authentiques pour s'appuyer. Pour ne citer qu'un exemple, que d'erreurs n'ai-je pas eu déjà à redresser concernant l'histoire de la musique dans le moyen-âge, par cela seul que, plus heureux que le P. Martini, Hawkins, Burney et le savant Forkel, j'ai fait de nombreuses découvertes de monuments de l'art qui n'avaient point été à leur portée ou qu'ils n'avaient point aperçus! Choron, qui avait lu leurs ouvrages, écrivait en 1810, découragé qu'il était : « Il existe jusqu'à ce jour dans l'histoire du contre-point une » lacune immense qui s'étend depuis le XIIIe jusqu'à la fin du XVe » siècle. On croit communément qu'il ne subsiste aucun vestige des » compositions de cette époque (1). » Ce digne ami de l'art ne se doutait pas, en écrivant ce passage, qu'il ne savait guère plus des siècles qui ont précédé le treizième; il ne se doutait pas qu'au lieu de la disette de monuments des trois siècles dont il parlait, il y a abondance dans quelques grandes bibliothèques, et qu'un jour viendrait où quelqu'un pourrait lui en présenter dix volumes en partition. Mais ces documents, il fallait savoir les chercher, et quand on les avait sous les yeux, il fallait les comprendre, ce qui n'est pas toujours facile.

Il n'est pas nécessaire de remonter à des temps reculés pour avoir la preuve qu'on ne saisit pas toujours la valeur des choses lorsqu'on les voit : n'avons-nous pas un exemple frappant de l'aveuglement dont certains savants hommes peuvent être frappés, nonobstant les moyens qu'ils ont de s'éclairer, lorsque nous voyons le P. Martini, Hawkins, Burney, et Choron lui-même, n'apercevoir dans les innovations de Monteverde, qu'ils ont sous les yeux, que de nouveaux accords introduits dans l'harmonie, et ne pas comprendre que le grand événement, l'événement radical et constitutif de la musique moderne, c'est-à-dire la *tonalité*, avec toutes ses conséquences, réside dans ces améliorations. On savait qu'il y avait deux tonalités différentes, dont une appartient à l'ancienne musique et l'autre à la nouvelle; on en connaissait les résultats, mais on ne savait quels en sont les principes, et personne ne s'informait de l'origine de la tonalité de la musique actuelle.

Depuis quarante ans, l'histoire de la musique s'est éclaircie sur beaucoup de points; mais combien il en reste encore d'incertains! Combien n'est-il pas de choses de la plus haute importance qui sont encore absolument inconnues! L'histoire de la musique populaire, par exemple, depuis l'établissement du christianisme, qui en sait le premier mot? Cependant c'est là, ce me semble, une importante partie de l'histoire de l'art; car c'est la musique populaire qui a, pendant plus de quinze siècles, exercé une irrésistible influence sur la musique de combinaison. N'y a-t-il pas lieu de s'étonner qu'aucun historien de la musique n'ait traité ce sujet? Kiesewetter en a touché quelques mots dans son *Aperçu des destinées et des qualités du chant mondain depuis le moyen âge jusqu'à l'invention du style dramatique*; mais ce qu'il en dit effleure à peine le sujet. J'espère combler cette lacune.

C'est ce même sujet qui, par analogie, m'a conduit à écrire cet article; car la partie de l'histoire de la musique dont je veux parler appartient avant tout à la musique populaire. Nos historiens n'ont eu aucune notion de ce que je vais dire.

En 1827, j'ai fait connaître les noms de musiciens italiens du XIVe siècle dont on n'avait jamais entendu parler, qui avaient formé une école inconnue, et dont les compositions, conservées dans un manuscrit précieux, attestaient l'heureux talent, eu égard à l'époque où ils vivaient. Dans le numéro de la *Revue musicale* où je publiai ce travail, je donnai la traduction en notation moderne d'une chanson italienne à trois voix, tirée de ce manuscrit, laquelle est l'ouvrage de François Landino, musicien et poëte, qui naquit à Florence vers 1325, et que ses contemporains ont nommé *Francesco Cieco*, parce qu'il était aveugle, et *Francesco de gli organi*, à cause de son habileté sur l'orgue. Jacques de Boulogne, don Donato, Du Bourg de Cascia ou Casciano, près de Florence, Maître Jean Toscano, San Lorenzo, aussi de Florence, Paul Tenorista, de la même ville, l'abbé Vincenzio, de la petite ville d'Imola; enfin, trois moines, nommés frère Guillaume, frère Bartholin et frère André, sont les auteurs dont on trouve des morceaux à deux et à trois voix dans le manuscrit. La plupart appartiennent à la Toscane et à la Romagne. Ils forment, à l'époque du milieu du XIVe siècle, une école dont le style ne ressemble pas à celui des musiciens français et belges. Leur sentiment est plus pur, plus simple, et se rapproche davantage d'un caractère de chant populaire. Voilà pour cette partie de l'Italie une existence de la culture de l'art que rien n'indiquait avant cette découverte, et qui est d'une grande importance.

Mais ce n'était pas seulement en Toscane et dans une partie

(1) *Dictionnaire historique des musiciens*, tome Ier, *Sommaire de l'histoire de a musique*, page 28.

des Etats de l'Eglise que la musique était dans une situation relativement prospère, car nous avons, dans les archives de la cathédrale de Saint-Marc, à Venise, la preuve que cet art était aussi cultivé avec succès dans cette république oligarchique.

On trouve dans les registres de cette église qu'en 1318 il y existait un organiste nommé *Maître Zuchetto,* qui eut pour successeur, en 1337, Francisco de Pesaro; puis, on y voit arriver successivement Jean-Dominique Dattolo, en 1368; André de San Sylvestro, en 1375; Joannino Tagliapietra, en 1379; le frère Antonio, moine servite, en 1389; le frère Giacomo Filippo, du même ordre, en 1397; maître Zuana, en 1406; maître Bernardino, en 1419, et cette liste se suit ainsi sans interruption jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Quel était le genre de musique cultivé par ces artistes? Suivaient-ils les mêmes voies que les musiciens de France et de Belgique? Avaient-ils le même mépris que ceux-ci pour l'invention de la mélodie, et faisaient-ils comme eux consister toute la valeur de l'art à harmoniser des chants vulgaires d'une manière plus ou moins recherchée, plus ou moins habile? Questions demeurées insolubles jusqu'à ce jour, ou plutôt qui n'étaient pas même posées, puisqu'on ignorait l'existence d'une école de musiciens italiens. Pour arriver au fait important dont je veux entretenir les lecteurs de la *Gazette musicale,* il est nécessaire que je rappelle ici certaines circonstances dans lesquelles on a renfermé jusqu'à ce moment toute l histoire de la musique de ces anciens temps.

A la fin du XIIIe siècle, la situation de l'art; en ce qui concerne l'harmonie et la musique écrite, était à peu près la même partout. Cet art n'était point encore formé, bien qu'on fût sorti des horreurs de ce qu'on avait appelé précédemment la *Diaphonie.* Un seul accord était connu (l'accord parfait, complet ou incomplet), car on ne faisait aucun usage des harmonies de sixtes, considérées alors comme des dissonances. Inhabiles à se servir de cet accord unique, quelques trouvères belges et français et quelques maîtres chanteurs allemands faisaient entendre à chaque instant, dans les successions de leurs harmonies, des suites de quintes et d'octaves, et des associations de tonalités blessantes pour un sentiment musical exercé. Toute l'attention s'était portée sur une conception absurde qui bannissait l'inspiration de l'art et le réduisait à un simple arrangement de sons; car composer un chant avec son harmonie, était alors chose inconnue de tous les musiciens. Une mélodie prise dans l'antiphonaire ou dans le graduel, ou, ce qui est pis, une chanson vulgaire, y compris ses paroles plus ou moins licencieuses, devenaient les thèmes obligés de morceaux harmonisés pour l'église. Ce thème était placé à une voix grave ou moyenne, et les deux autres voix (car il n'y en avait jamais plus de trois) faisaient là-dessus une harmonie telle quelle.

Par de très lents progrès, l'harmonie s'améliora pendant le cours du XIVe siècle, et grâce au talent de trois hommes très-remarquables, pour leur époque, à savoir : Guillaume Dufay, Belge; Egide Binchois, Picard, et Jean Dunstaple, Ecossais, elle se dépouilla du reste de ses imperfections et acquit toute la pureté désirable, de 1380 à 1440. Non-seulement ces artistes recommandables firent disparaître de la musique toutes les successions vicieuses d'accords et toutes fausses relations, mais ils constituèrent définitivement toute l'harmonie consonnante, en y admettant les accord de sixte, qui appartiennent en effet à l'harmonie de cette espèce et en sont inséparables. Ce furent eux aussi qui ajoutèrent la quatrième voix à l'harmonie, et qui, enfin, donnèrent les premiers exemples d'imitations bien faites entre les voix. Mais (remarquez bien ce fait de haute importance), absorbés qu'ils étaient par cette partie de l'art d'écrire et par les additions qu'ils faisaient à un système de notation extrêmement compliqué, ces musiciens ne songèrent point à faire entrer la musique dans son véritable domaine par l'invention de la mélodie; leurs successeurs ne s'en occupèrent pas davantage, et jusque dans la seconde moitié du XVIe siècle, on vit se perpétuer l'absurdité de chansons profanes unies aux textes sacrés dans les messes et motets, et enrichies de toutes les recherches d'harmonie et de tous les artifices des imitations et des canons simples et doubles entre les voix. Dans la musique profane, composée simplement de chansons françaises, flamandes ou allemandes, à quatre, cinq ou six voix, c'étaient aussi des thèmes de chansons populaires sur lesquels les musiciens arrangeaient toutes leurs combinaisons harmoniques, plaçant toujours la mélodie dans une partie intermédiaire appelée *teneur* ou *ténor,* et n'en faisant ainsi qu'une sorte d'accompagnement pour la voix supérieure.

Entrés dans cette voie, les Belges l'emportèrent sur tous les autres peuples pour l'habileté à manier cette musique de combinaison, particulièrement dans le style d'église. J'avais peine à saisir les fils qui rattachaient entre elles les diverses époques de la gloire des musiciens de cette nation; car, si je savais que Jean Ockeghem avait été le maître de Josquin Deprès, de Brumel, de Compère, d'Alexandre Agricola, de Pierre de La Rue et d'autres, et que ce maître était déjà dans sa sphère d'activité à la cour de Charles VII, roi de France, antérieurement à 1461; si je savais que Jean de Teinturier (*Tinctoris*) avait fondé à Naples, une grande école de musique, au plus tard, en 1470; il me manquait un intermédiaire entre Dufay, Ockeghem et Tinctoris. De récentes découvertes m'ont fait connaître que le foyer d'où tant de grandes capacités ont rayonné dans toute l'Europe fut la cathédrale d'Anvers, dont la chapelle était organisée dès la fin du XIIIe siècle, et qui ne comptait pas moins de *soixante-dix-sept chanteurs* dans son chœur, y compris les enfants, vers le milieu du XVe. Ce n'est pas sans étonnement et sans admiration qu'on voit figurer dans les registres de cette cathédrale, comme de simples chantres, Ockeghem, dix-huit ans avant qu'il fût à la cour de France; Obrecht, Ducis, Jean et Gérard de Turnhout, tous les noms célèbres du XVe siècle, tous ceux du XVIe. C'est dans ce foyer que la musique d'église se formule telle que nous la voyons dans les œuvres d'Ockeghem, de Busnois et d'Obrecht. Après ces hommes illustres, Josquin Deprès, Brumel, Compère, Agricola et Pierre de La Rue enchérissent sur leurs maîtres par des combinaisons plus ingénieuses, par des mouvements plus élégants et par une harmonie plus nourrie. Eux seuls dictent des lois dans toutes les chapelles de l'Europe. A Madrid, vous trouvez Agricola; à Rome, Josquin Deprès et ses élèves, puis le même à Ferrare, à Paris. A Milan, à Naples, à Venise, à Vienne, partout vous trouverez les Belges donnant le ton pour la musique d'église : il semble que cette musique soit leur patrimoine. Petrucci de Fossombrone invente-t-il, vers 1500, les caractères typographiques à imprimer la musique, et établit-il ses presses à Venise, pour multiplier ses messes et motets qu'on chante dans toute l'Europe; dans ces œuvres si nombreuses qu'il met au jour, vous ne trouvez pas un nom italien, rarement un allemand : c'est toujours Obrecht, Josquin, Brumel, Ghiselin, Compère, Agricola; toujours eux, toujours la même forme d'art.

Ne semblerait-il pas qu'il n'y eût dans le XVe siècle d'autres musiciens en Europe que des Belges et des Français? Cependant on a vu au commencement de cet article que l'Italie comptait de nombreux artistes de mérite à Florence, à Bologne, à Venise. S'étaient-ils donc condamnés au silence, et avaient-ils abdiqué leur personnalité en présence de ces étrangers? On l'avait cru jusqu'à ce jour; mais c'était une erreur. A vrai dire, il était impossible que ce peuple, né pour toutes les grandes choses dans les sciences, les lettres et les arts, eût été ainsi déshérité de ses admirables facultés pendant des siècles. Mais chez lui, l'art vit par le sentiment et par la pensée plus que par l'éducation. Or, voici le secret de la situation qui vient d'être exposée.

Pendant l'espace de quatre-vingts ans, le siége pontifical avait été, comme on sait, transporté à Avignon, et n'avait été replacé à Rome qu'en 1370. Pendant le long séjour des papes en pays étrangers, leur chapelle ne s'était recrutée que de musiciens français et belges, qui y avaient introduit les formes de leur musique de combinaison avec les inextricables difficultés de leur système de notation. Lorsque cette chapelle fut transportée à Rome, elle continua de rester sous la domina-

tion étrangère. De leur côté, les musiciens italiens, pris au dépourvu par une musique dont ils n'avaient aucune notion, et incapables de l'exécuter parce qu'ils n'avaient pas été habitués dès l'enfance aux difficultés d'un système de notation ridicule qu'ils ne comprenaient même pas, ne purent point entrer en lutte avec leurs adversaires. Ils avaient, eux, une musique d'église toute populaire, toute sentimentale, toute mélodique, et analogue au caractère de leur dévotion : c'étaient les *Laudi spirituali*, dont j'ai fait connaître un heureux spécimen dans le ravissant cantique *Alla Trinita beata*, resté depuis mes concerts historiques dans le répertoire de la Société des concerts de Paris. Déjà Burney avait publié la mélodie de ce morceau dans son *Histoire de la musique*, mais avec plusieurs incorrections. Une immense quantité de morceaux du même genre existait dans les traditions du peuple italien: on en a publié quatre recueils à Rome pendant le XVIe siècle, et quelques-uns des plus anciens, encore inédits, existent dans plusieurs manuscrits, particulièrement à la bibliothèque Magliabecchi de Florence. Le système de cette musique se compose d'une mélodie simple et touchante, qui est toujours, suivant la règle du bon goût, placée à la partie supérieure, et l'harmonie qui l'accompagne n'a guère que des accords parfaits : rarement on y voit un accord de sixte. Point d'imitations dans cette musique ; point de repos dans une partie pendant que d'autres chantent : toutes les voix marchent à note contre note. C'était là le but de l'art selon le cœur de l'homme; l'autre musique, qui étouffa celle-là, était le but de la science des combinaisons.

Quant à la musique mondaine, elle était encore plus riche d'invention et de fantaisie chez les Italiens, vers la fin du XVe siècle, que la musique religieuse dont je viens de parler. Cependant, les historiens de la musique n'en ont eu aucune connaissance jusqu'à ces derniers temps. Il en a été imprimé des recueils par Octave Petrucci en 1504, 1505, 1507 et 1508; mais, par un hasard fatal, la rareté excessive des produits des presses de cet imprimeur célèbre est encore plus grande pour ces recueils que pour les œuvres de musique d'église. Kiesewetter est le premier qui en a signalé l'existence d'après quelques livres qui se trouvent dans la bibliothèque impériale de Vienne : les neuf livres complets sont dans la riche bibliothèque de Munich. Les pièces contenues dans ces livres étaient appelées *Frottole*, *Strambotti* et *Sonetti* : elles étaient particulièrement en usage à Venise, à Padoue, à Vicence, à Vérone et dans tout le pays soumis à la domination de la République.

Les recueils de ces compositions nous révèlent les noms d'un grand nombre de compositeurs que nous ne connaîtrions pas sans eux; ce sont : Antoine Caprioli, de Brescia ; André de Antiquis, Vénitien ; Antoine Stringari, de Padoue; Antoine Rosseti, de Vérone; Bartholomi Tromboncino, de la même ville; Michel Pesenti, de la même ville; Philippe de Luprano; François Anna, organiste vénitien; Onufre Antenori, de Padoue; Jean Brocchi, de Vérone; Marc Cara, de la même ville; Nicolas Pifaro, de Padoue; Pélégrino Césena, de Vérone; Rossini, de Mantoue; Jacques Fogliani, Louis Fogliani, Pierre de Lodi, Louis de Milan, Josquin d'Ascanio, Marchito, Aron, Erasme Lapicida, et quelques autres.

Les *frottole* sont des pièces à quatre voix, travaillées dans un style libre. Kiesewetter a pensé que ce genre de musique n'était pas populaire : c'est une erreur ; il n'a pas vu que la mélodie est dans la partie du ténor. Dans quelques-unes cependant, elle est dans la voix supérieure, et j'ai lieu de croire qu'originairement elles étaient toutes dans ce système. Le mouvement en était vif et animé. Contrairement à l'usage de la plupart des chansons françaises et flamandes, elles sont en mesure à deux temps, et ont un caractère cadencé très-agréable. Quant à leur notation, elle est incomparablement plus simple que celle de la musique belge et française de ce temps, et l'on n'y voit jamais l'emploi du système des proportions.

Les *strambotti* sont d'un genre plus original encore : elles paraissent avoir été en usage à la fois pour le chant et pour la danse. La mélodie est toujours dans la voix supérieure. Comme les frottoles, les strambotes sont coupées en petites reprises qui se répétaient toutes deux fois. Il y a moins de gaîté dans le strambote que dans la frottole, mais on y remarque une grâce naïve pleine de charme; c'est ce qui me fait croire qu'on les chantait quelquefois pour la danse de ce temps, qui était lente, et dans laquelle on glissait les pieds en prenant des attitudes amoureuses. La poésie des strambotes était ordinairement en octaves. *Frottola*, en italien, signifie une chanson gaie, burlesque, ou une chanson d'enfant; une sorte de vaudeville. Le *strambotto* était une chanson d'amour.

N'est-il pas très-remarquable que tout cela ait été déjà en usage au XVe siècle, et déjà si bien caractérisé par la mélodie? N'est-il pas plus remarquable encore que les historiens de la musique n'aient pas eu connaissance de choses d'une si grande importance dans l'objet de leurs études?

Si la haute Italie était si riche de musique populaire dans ces temps déjà si loin de nous, l'Italie méridionale ne lui cédait rien par l'originalité de la sienne ; car les *Canzoni alla napoletana*, les *villanelle* et les *villotte* sont déjà caractérisées de la manière la plus heureuse dans les premières années du XVIe siècle par leur rhythme et par le charme de leur mélodie. Jean Pirolo, de Naples, a publié en 1521, chez Antonio Blado de Asula, à Rome, *le Piu amene villanelle* AL MODO ANTICO *di Napoli*. Dans le style ancien de Naples! C'est en 1521 que le collecteur de ce recueil s'exprime ainsi! Dès le XVe siècle ce genre de chant était donc déjà populaire. Plus tard, Thomas Cimello, de Naples, faisait imprimer par Antoine Gardoni, à Venise (en 1545), les *Canzone villanesche al modo napolitano a tre voci*, et y rassemblait des mélodies très-originales. Aloës Castellino, surnommé *il Varoter veniziano*, imitait en 1541 les chants napolitains appelés *vilotte*, et en publiait un recueil intitulé *Il primo libro delle viollotte* qu'il dédiait à Hercule d'Est, duc de Ferrare. Le Perissone Cambio en donnait une autre collection en 1547 ; enfin Balthasar Donati faisait imprimer en 1555 une intéressante collection de ces villanelles napolitaines si vives et d'une mélodie si gracieuse. J'ai tiré de son livre la pièce charmante : *Chi la gagliarda, donne, vo imparare*. L'effet en fut magique dans un de mes concerts historiques de la musique du XVIe siècle. Les quarts de savants de ce temps, qui n'avaient rien trouvé de semblable dans leurs petites recherches, m'auraient volontiers, pour sauver l'honneur de leur érudition, attribué le mérite de ce délicieux morceau, des *Laudi spirituali*, de la *Romanesca*, et de beaucoup d'autres choses, si le succès avait été moins brillant. On ne voulait pas qu'il y eût d'autre musique mondaine dans ces temps anciens que celle du style franco-belge qu'on connaissait; on voulait que les madrigaux, tout remplis d'imitations, et les chansons françaises fussent la seule musique à l'usage de la société du XVIe siècle. On ne savait pas que plus de quarante ans avant qu'on imprimât le premier madrigal, il y avait des *frottoles*, des *strambottes*, des *canzoni*, des *villanelles* et des *villotes à la napolitaine*, dont les chants naïfs et rhythmés n'avaient rien de commun avec les combinaisons de la science du contre-point.

Ceux qui veulent que les madrigaux soient la musique mondaine originale de l'Italie, ne savent vraisemblablement pas que l'invention de ce genre de pièces n'appartient même pas aux Italiens. Ce fut un Flamand, nommé *Hubert Vaich* ou *Vaich*, qui en imagina la forme et en publia le premier recueil, en caractères gothiques, chez Antoine Blado, à Rome, sous ce titre : *Madrigali di M. Hubert Vaich a quattro et cinque voci*, TUTTE COSE NOVE, ET NON PIU VISTE IN STAMPA DA PERSONA. *Libro primo*. Ce rarissime ouvrage n'a pas de date ; mais l'imprimeur Blado n'a travaillé que depuis 1520 jusqu'en 1536; c'est donc entre ces deux dates qu'il faut placer sa publication. On ne trouve point en effet de madrigaux publiés antérieurement à 1536.

Non, la musique dans le style belge n'a pas précédé toute musique en Italie : lorsqu'elle y a été connue, elle a même été inexécutable pour les Italiens. Ce qui le prouve, c'est que toutes les chapelles, y compris celle du pape, n'étaient composées que de Belges, de Français, d'Espagnols et d'Allemands. A Venise, surtout, l'instruction dans

les notations conventionnelles des étrangers était absolument nulle. Il fallut qu'Adrien Willaert, de Bruges, vînt y ouvrir une école en 1527, pour que cet état de choses changeât. Tout nous démontre que cet illustre maître avait l'art de communiquer la science et de la rendre facile; les éloges de ses élèves, et particulièrement de Zarlino, ne laissent pas de doute à cet égard. Il initia donc les Vénitiens aux secrets de la notation proportionnelle et aux formes de la musique de sa patrie. Mais s'il opéra une transformation dans le goût des artistes vénitiens, lui-même se modifia et rapprocha son style de celui qu'aimaient les habitants de Venise la belle. C'est un reproche que lui fait le sévère Artusi, qui le considérait comme la cause première des incorrections qu'il blâmait dans les œuvres de ses disciples. Dieu avait doné les habitants de cette heureuse cité du génie des inventions hardies, qui se joue des opinions et des préjugés. Contenu quelque temps par Willaert et par Zarlino, son élève, ce génie reprit ses droits dans ce même XVIe siècle par les hardiesses et les heureuses inspirations de Jean Croce, de Gastoldi, des deux Gabrieli, et surtout de ce Claude Monteverde, le prince des novateurs. O mélodie! ta patrie fut toujours sous le beau ciel de ces contrées; elle y était aussi bien au XVe siècle qu'au XVIIIe; elle y était alors comme on la voit dans les œuvres du chantre de Pesaro!

FÉTIS père.

CONCERTS.

GRANDE MATINÉE MUSICALE

Au profit de l'Œuvre des familles, établie dans six paroisses des XIe et XIIe arrondissements.

Bien qu'on y fasse de l'or, ce n'est pas précisément en Californie que s'élabore le grand œuvre. Les personnes qui s'adonnent à la recherche de l'inconnu, de la pierre philosophale, ont élu domicile dans Paris: ce sont les directeurs, les membres, les patronesses des œuvres de bienfaisance. Voilà les véritables alchimistes; voilà les adeptes du grand œuvre de notre époque, procédant à la véritable harmonie sociale par la science des sons. Donc, l'OEuvre des familles a donné un charmant concert, dans lequel on a entendu, avec le double plaisir de l'oreille et celui du cœur, satisfait de s'associer à une bonne action, Mlle Caroline Jousselin, pianiste distinguée; Mme Iweins-d'Hennin, qui a chanté en professeur habile de charmantes romances, et l'*arioso* du *Prophète*; Mme Dorus-Gras, qui a dit l'air du *Cheval de bronze* et celui du *Rossignol*, comme ce volatile, dont la méthode sera toujours de mode, quoiqu'il ne fasse pas usage de la voix sombrée. On n'a pas entendu avec moins de plaisir Mlles Emilie et Marie Jacotot, dans une improvisation à deux pianos, sur un motif donné séance tenante; puis MM. Bussine, Dorus, Léopold Dancla, Offenbach, Wartel, Verroust dans un délicieux solo de hautbois, Ste-Foy, disant, jouant ses amusantes chansonnettes, et enfin M. Prosper Blanchemain, qui a lu une fort jolie pièce de vers de sa composition sur l'*Œuvre des familles*. Cette exhibition, dans le sens que lui donnent les Anglais, d'excellente musique et de bons vers, a dû être fructueuse.

MESSE EN MUSIQUE A SAINT-THOMAS-D'AQUIN.

Une fort belle messe en musique, composée par M. Niedermeyer, et qui a déjà été exécutée à Saint-Eustache, a été dite par l'orchestre de la Société philharmonique de Paris, sous la direction de M. Berlioz, au bénéfice d'une autre œuvre de charité, pour laquelle Mmes les duchesses de Fitz-James, d'Escars, de La Rochefoucault et vicomtesse de Guébriant ont quêté. En louant avec plaisir ces œuvres de bienfaisance, nous devons également un tribut d'éloge à celui de M. Niedermeyer, qui se distingue par une belle facture et un profond sentiment religieux. Malgré l'indépendance ignorante des essayeurs de la musique d'église actuelle, le compositeur de celle exécutée à Saint-Thomas-d'Aquin y paie un tribut au style fugué sans pédanterie et sans allure du style rétrospectif. L'*Agnus Dei*, le *Sanctus*, sont pleins de largeur et d'élévation.

M. Kœnig, de l'Opéra, a chanté la partie de ténor avec distinction; Mme Paton (née Pacini) celle de contralto, et Mlle Nau celle de soprano, de cette manière noble, pure, et pleine d'onction, que réclame le style sacré.

Dire qu'on a applaudi les interprètes de cette bonne musique et qu'on en a demandé l'auteur serait contraire à la vérité, mais non à l'envie qu'en avaient la plupart des auditeurs, s'ils n'avaient pas été forcés de respecter ce que l'on nomme la maison de Dieu.

MATINÉE MUSICALE CHEZ M. PIERSON.

Nous étions toujours dans le domaine de la bonne musique chez M. Pierson, qui nous avait convié à venir entendre un trio pour piano, flûte et violoncelle, qui ne pouvait qu'être bien dit, puisqu'il a été exécuté par Mme Pierson-Bodin, Dorus et Lebouc; un autre trio pour piano, violon et violoncelle, par Mme Farrenc, et une nouvelle et belle sonate pour piano et violon, de la même, délicieusement dite par M. Maurin et l'auteur.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

Cette musique *da camera*, comme on disait au siècle dernier, se donne dans la salle des concerts de Sax. Cette salle peut à peine contenir le nombre des amateurs de cette bonne et belle musique de chambre, si bien exécuté par Alard et ses co-concertants. Il y aurait tout un traité d'esthétique à faire sur le 75e quatuor en *sol* mineur par Haydn, sur le trio en *si* bémol de Beethoven, sur l'andante de Mozart, pour piano et violoncelle; sur le quintette en *ut* majeur (œuvre 29), de Beethoven, pour deux violons, deux altos et basse; mais l'espace nous manque. Que ne voit-on pas, que ne peut-on pas dire sur ce dernier œuvre du grand symphoniste, sur ce magnifique quintette qu'on désigne par l'orage! Le finale seul contient tout un poëme. Éclairs, par le premier violon, qui sillonnent et se dessinent tout d'abord sur un murmure, un *tremolo* harmonique dans lequel apparaît une mélodie empreinte d'un fluide, d'une électricité magnétique, et qui exprime une douce mélancolie au milieu de ce désordre qu'on entend sourdre avec autant d'ordre que d'art. Ceci peut paraître du pathos, du galimathias, comme disait Voltaire, à nos littérateurs qui se mêlent de faire de la critique et des appréciations musicales en lieux-communs; mais les musiciens qui lisent nous comprendront.

Alard, par son impressionnable exécution, s'est mis à la hauteur des inspirations de Beethoven; et, par l'outrecuidante assurance de son archet dans le trait grotesque, s'est montré aussi fin, aussi bête, aussi spirituel, aussi épigrammatiste que Mozart dans sa *Raillerie musicale*, ce qui n'est pas peu dire. Cette pièce de musique sans exemple, sans précédent, et qui n'a jamais été imitée, est une satire délicieuse qu'il n'est pas donné à tout le monde de comprendre. L'art, ou plutôt l'indécision, l'ignorance de la modulation s'y trahissent de la manière la plus inattendue, la plus réjouissante. Si nous ne craignions de tomber dans le charmant *quoi qu'on die* des *Femmes savantes*, et dans l'analyse des *oh! oh!* du marquis de Mascarille des *Précieuses ridicules*, de ces *oh! oh!* qui seuls, dit-on, valent un long poëme, nous citerions la seconde note de l'*adagio* de cette ravissante raillerie, le *fa* qui se trouve au premier violon, et que le compositeur et l'exécutant amateur, représenté si spirituellement par Mozart, doivent croire dièze parce qu'il monte au *sol*, tandis que la phrase mélodique indique par sa chute que le morceau est en *ut*. A ce moment, quel est le bon musicien qui ne doive s'écrier comme l'Alceste de Molière: *Peste soit de ta chute... en puisses-tu faire une à te casser le nez!* Cela, et une foule d'autres choses qui ne peuvent se saisir au passage, être compris des amateurs, font de ce morceau un chef-d'œuvre de bonne plaisanterie. Mengal et Rousselot y ont fait sonner leurs instruments comme deux véritables cors de chasse du dix-huitième siècle.

QUATRIÈME CONCERT DE LA SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE.

M. Séghers a fait exécuter aussi de la musique rétrospective, un morceau du doucereux et hypocrite Louis XIII, grand courtisan de la Vierge, à qui il fit un hommage-lige de la France.

Depuis que Beethoven et Weber ont passionné l'art, cette musique du passé paraît mélancolique, triste, froide et terne.

L'art musical est fait pour aller en avant. Sans aller précisément ainsi, M. Réber est bien à la question de la bonne musique. La symphonie de ce compositeur est un ouvrage bien pensé, bien écrit et bien instrumenté, et qui a mérité tous les applaudissements qu'il a reçus : il en doit revenir une bonne partie aux exécutants.

M. ONSLOW ET Mlle LEROUX.

Un nouvel œuvre de M. Onslow est toujours un événement artistique d'un véritable intérêt pour les amateurs de la musique intime, du quatuor, du quintette. On a dit un ouvrage de ce genre mercredi dernier à l'une des séances habituelles de M. Gouffé. Ce nouveau quintette est en tout digne de ses aînés : c'est le même travail scientifique uni aux bonnes inspirations mélodiques, et les faisant valoir. Il y a peut-être un peu trop de cette recherche scientifique dans l'introduction du premier morceau, et il ne serait pas mal de la supprimer, pour aborder cette première partie, qui est d'un large et beau style. L'*andante* et le *scherzo* sont délicieux, le trio surtout et la *coda* de ce dernier morceau. Il y a aussi une allure rétrospective et pompadour dans l'adagio, qui est pittoresque de mélodie et riche d'harmonie. Le finale est un rondo vif, alerte, qui couronne bien ce beau quintette en *mi* mineur, et maintient M. Onslow à la haute position où il est arrivé dans l'art instrumental.

Mlle Leroux, jeune pianiste au jeu net et classique, à qui nous conseillerons cependant un peu plus d'ampleur de son, a dit un concerto en deux parties de son professeur, M. Zimmerman, avec une chaleur, une brillante indépendance de doigts et un bon sentiment musical. Elle a bien compris l'œuvre de son maître, qui s'est montré dans cet ouvrage mélodiste et harmoniste distingué.

MATINÉE MUSICALE DONNÉE PAR Mlle MARIE DUCREST.

Sous le patronage des talents aimés d'Alexis Dupond, de Félix Godefroid, de Charles Dancla, de Séligmann, de Jancourt, de Triébert, de Wartel et de Mlle Martin, Mlle Marie Ducrest, jeune cantatrice qui possède une fine et délicate voix de soprano aigu, se mouvant avec facilité dans le cercle brillant de la vocalisation, Mlle Marie Ducrest, élève de sa mère, qui a professé avec distinction l'art du chant à Lyon, a donné un fort beau concert jeudi dernier dans la salle Pleyel. Les virtuoses cités plus haut ont soutenu, secondé la jeune artiste en fille, en sœur, qui a tout ce qu'il faut pour devenir bientôt leur camarade en célébrité. Quand Mlle Ducrest sentira la nécessité de donner un peu plus d'essor à son âme musicale, et de faire un choix judicieux de ses morceaux de chant, la fraîcheur de sa voix, la justesse de son intonation, la ténuité de son organe plus compacte, mieux posé, plus émouvant, surtout quand il sera plus ému, toutes ces qualités et beaucoup d'autres de l'art du chant que Mlle Ducrest possède à l'état de diamant non taillé en mille facettes, ressortiront et brilleront de tous les feux de la pyrotechnie vocale. Car il y a de l'artifice dans l'émission et le jet de la voix; car, ainsi que nous le prouve Diderot dans son *Paradoxe du comédien*, il ne faut pas que l'artiste s'émeuve trop s'il veut émouvoir le public; il ne faut pas qu'il pleure lui-même s'il veut faire pleurer; c'est une sensibilité exceptionnelle et calculée qui n'est pas la sensibilité naturelle et quelque peu niaise de tous, et dont on est frappé malgré qu'on en ait : mais il faut cependant que le virtuose, s'il veut passionner son auditoire, ait l'air d'être animé du feu sacré. Voilà beaucoup de physiologie et d'art à propos d'une jeune débutante; mais si, comme nous le croyons, il y a en elle un avenir d'artiste, ces conseils ne seront pas perdus.

CERCLE DES ARTS DE NANTES.

Le *pianisme* sévit en province comme à Paris. Les journaux de la Loire-Inférieure font de grands éloges du talent supérieur, fin, élégant et passionné de Mlle Louise Guénée, qui, dans les concerts qu'elle a donnés, a fait justement applaudir son jeu, tout à la fois classique et moderne, surtout dans un morceau brillant composé par elle sur des motifs de la *Favorite*.

SOCIÉTÉ DRAMATIQUE ET LYRIQUE.

On jouera, on dira, on fera toutes sortes de choses artistiques dans cette séance, qui aura lieu jeudi, 13 mars, au théâtre de la salle Chantereine, au bénéfice d'un artiste, père de famille. M. de Saint-Félix y jouera d'abord des scènes de l'*Ecole des Vieillards*, et puis, le *Ci-devant Jeune Homme*. Mlle Hugot chantera un grand air et des romances; il y aura solo de flûte. Léon Reynier, le jeune violoniste, s'y fera entendre, et M. Eugène de Pradel se livrera à ses étonnantes improvisations. En voilà assez, ce semble, pour rendre cette soirée productive et digne de son estimable motif.

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 5 mars 1851.

Encore un changement dans la direction des théâtres royaux de notre capitale. Nos annales dramatiques forment une espèce d'histoire des naufrages. L'an passé nous avions cinq directeurs; nous tournions à la république telle que la voudrait, dit-on, M. Thiers depuis sa rupture avec l'Elysée. Dans l'intérêt de la France, je crois devoir vous prévenir que cette épreuve ne nous a pas réussi. Nous avons révisé notre constitution sans secousse, sans trouble, sans qu'aucun parti soit descendu dans la rue, comme on dit chez vous depuis qu'on a imaginé de résoudre les grandes questions de la politique en plein pavé. Nous revenons à la monarchie, c'est-à-dire au seul gouvernement qui convienne aux empires dramatiques.

De nos cinq directeurs de l'année dernière, deux appartenaient à la troupe lyrique : c'étaient MM. Octave et Bouchez. Ils n'ont pas tardé à reconnaître qu'ils avaient cédé à un faux calcul d'ambition en changeant leur position de gouvernés contre celle de gouvernants. N'est-ce pas une chose étrange que cette manie qu'ont la plupart des artistes, chanteurs ou comédiens, de devenir directeurs de spectacle? Mieux que personne ils savent ce que vaut ce métier; ils voient les malheureux directeurs régulièrement ruinés par leurs premiers sujets; eux-mêmes, dans le courant de leur carrière, ont participé à maint désastre dramatique par l'énormité de leurs prétentions.... Cependant ils veulent devenir entrepreneurs et se faire dépouiller, au lieu de dépouiller les autres. Quoi qu'il en soit, MM. Octave et Bouchez ont reconnu qu'ils avaient fait un marché de dupes; ils se sont procuré des engagements dans de grandes villes de France où ils iront faire payer à d'infortunés entrepreneurs ce qu'ils ont perdu l'an dernier, renonçant sans regret, j'en suis sûr, au dangereux honneur de gouverner.

M. Hanssens, l'un des cinq directeurs, a obtenu pour 1851 le privilége exclusif et pour lui seul. Peut-être les choses marcheront-elles mieux ainsi; car un des grands inconvénients des administrations collectives, c'est qu'il surgit inévitablement des mésintelligences entre les intéressés, et qu'on passe à se disputer un temps qui pourrait être employé à de plus utiles travaux. Ce sont en effet, des scènes non-seulement vives, mais presque violentes, qui ont causé la rupture de la société, et qui ont amené la retraite de MM. Octave et Bouchez. Comment M. Hanssens, investi de l'autorité absolue, va-t-il s'acquitter de ses doubles fonctions de directeur et de chef d'orchestre? C'est ce que nous verrons. Ce cumul ne me paraît guère possible sans que l'entreprise en souffre, sans qu'il y ait quelque chose qui cloche, soit dans l'exécution musicale, soit dans la mise en scène, soit dans l'administration financière. M. Hanssens pourrait, à la vérité, citer l'exemple de Lully, qui fut directeur, chef d'orchestre et compositeur pardessus le marché; mais il conviendra que les circonstances ne sont pas les mêmes.

La troupe chantante sera presque complétement renouvelée. M. Octave se rend à Bordeaux, dit on; M. Bouchez part pour Marseille; Mme Widemann, dont la voix s'est beaucoup affaiblie depuis un an, va je ne sais

où ; Mlle Lacombe, notre prima donna, nous quitte également. Il y a lieu d'espérer que, puisque nous avons un directeur musicien, l'Opéra va devenir plus brillant que jamais, dût-on, pour assurer sa splendeur, prélever sur le budget particulier de la comédie, du drame et du vaudeville, car ces différents genres sont représentés sur nos théâtres, aux termes du cahier des charges imposé à tout entrepreneur.

Pour être juste, je dirai que, malgré ses tiraillements, la direction expirante avait développé de l'activité dans ces derniers temps. A peine venait-elle de donner *Giralda*, dont le succès est loin d'être épuisé, qu'elle montait l'*Attila* de Verdi, auquel succéda, à peu d'intervalle, *Stradella*, représenté pour la première fois la semaine dernière. De plus, on s'occupe de la mise en scène de l'*Enfant prodigue*, dont l'apparition aura lieu d'ici à un mois. Si le public se plaint de manquer de nouveautés, il est bien exigeant. Malheureusement, à cette activité ne s'est pas toujours uni le soin d'une bonne exécution musicale. Faire vite ne suffit pas; il faut faire bien, et cela n'est possible en musique qu'en donnant aux études et aux répétitions le temps nécessaire. Voilà ce que M. Hanssens ne doit pas ignorer, et ce dont il se souviendra sans doute, quand il tiendra de la même main le sceptre de la direction et l'archet du chef d'orchestre.

Notre Opéra italien continue de prospérer. L'impresario fait preuve de zèle, et le public aristocratique qui patronne son théâtre, lui en sait gré. Nous avons eu dernièrement un petit scandale à ce spectacle, où tout se passe d'ordinaire d'une façon si convenable. Mme Medori, la prima donna, que les dilettantes ont, jusqu'à présent, traitée en enfant gâtée, et dont les caprices désespèrent les directeurs, fit prévenir ceux-ci qu'elle ne chanterait pas son rôle dans *Nabucco*, le soir où la première représentation de cet opéra était annoncée. Elle se disait indisposée. Les médecins envoyés pour s'assurer de la réalité de cette allégation, la trouvèrent dans le meilleur état de santé. Mme Medori fut obligée de paraître le soir, sous peine d'une amende égale au montant présumé de la recette ; mais au lieu de chanter, elle se borna à ouvrir la bouche, comme s'il lui était impossible de proférer un son, en sorte que le soprano se trouva, par le fait, supprimé de la partition. Les quatuors devenaient des trios, les trios se changeaient en duos, et les duos étaient transformés en solos avec poses. Mme Medori avait trop compté sur la longanimité des dilettantes; elle fut sifflée et contrainte de faire annoncer par le régisseur qu'elle chanterait mieux, ou plutôt qu'elle chanterait à la représentation suivante. On assure que Mme Medori avait l'intention de se brouiller avec l'entrepreneur de Bruxelles pour faire rompre son engagement et profiter des offres brillantes que lui aurait adressées M. Lumley. Quoi qu'il en soit, afin d'éviter le retour d'accidents semblables, l'impresario a engagé Mlle Vera, qui débute demain dans l'*Elisir*.

Les représentations de notre Opéra italien se prolongeront jusqu'au 15 avril. La troupe se dispersera jusqu'à l'hiver prochain. Lucchesi est engagé, dit-on, à Trieste, et Morelli part pour l'Espagne.

Au dernier concert de l'Association des artistes-musiciens on a entendu pour la première fois à Bruxelles l'ouverture d'*Athalie* de Mendelssohn. Quelque estime que j'aie pour le mérite du compositeur, je suis obligé d'avouer que ce morceau a produit peu d'effet, et que je le considère comme fort inférieur à d'autres productions de son auteur. Je ne sais si Mendelssohn a eu la prétention de faire de la couleur locale, mais il n'y a rien d'antique, encore moins de biblique dans son œuvre.

Je vous parlais tout-à-l'heure de manifestations aiguës dont Mme Medori avait été l'objet de la part du public de notre Opéra italien. Un fait qui vient de se passer à Gand, et qui n'est pas le premier de cette nature, prouve qu'il est des artistes qui considèrent le droit de siffler au théâtre comme tombé en désuétude. Un chanteur fut sifflé pour quelque peccadille lyrique qu'il est inutile de rapporter; furieux, il apostropha le parterre et quitta la scène. Les spectateurs exigèrent des excuses, et comme il n'en voulait pas faire, la police le mena en prison. Les artistes devraient comprendre que le sifflet n'est pour le public qu'une manière comme une autre de manifester son opinion, et qu'elle n'a rien de plus humiliant pour eux que toute autre marque d'improbation. Auraient-ils la prétention de ne tolérer que des applaudissements? Ce serait de leur part une grande outrecuidance. Je reconnais que les sifflets ne sont plus guère usités dans nos spectacles, mais est-ce un bien? Le temps où l'on sifflait le plus était celui où il y avait le plus de grands comédiens et d'habiles chanteurs. Si le public ne siffle plus, ce n'est pas par considération pour les acteurs, mais par indifférence. Telle est du moins mon opinion personnelle dont je ne prétends pas charger la conscience de la *Gazette musicale*.

Le Conservatoire de Bruxelles fait une grande perte. Je veux parler de la retraite de M. Géraldy, qui vient de donner sa démission de professeur. M. Géraldy avait créé l'art du chant en Belgique. Cet art était dans son enfance lorsqu'il vint y tenir son premier cours, il y a environ quatorze ans. Les amateurs ne s'élevaient pas au-dessus du style de l'ancien opéra-comique de province. Quant à des virtuoses capables de figurer avec quelque honneur sur la scène ou dans les concerts, ils n'existaient pas. Grâce à l'excellent enseignement de M. Géraldy, la connaissance des vrais principes du chant s'est répandue en Belgique, et il est sorti du Conservatoire de Bruxelles des élèves capables de débuter avec succès dans des emplois importants. Ce sont des faits que tout le monde a reconnus ici, y compris le ministre, qui a proposé au roi la nomination du professeur comme membre de l'ordre de Léopold. Cependant, ce même ministre trouve mauvais un beau jour que la présence de M. Géraldy à Bruxelles ne soit que temporaire (six mois par année), et il veut obliger l'artiste à s'y établir d'une manière permanente. M. Géraldy, ne voulant pas renoncer à Paris, comme vous le pensez bien, persuadé à juste titre qu'on ne peut s'éloigner longtemps de ce grand centre du goût musical sans s'exposer à déchoir comme talent et comme autorité, M. Géraldy a donné sa démission. Comment le remplacera-t-on? Le ministre n'y a pas songé. Accoutumé à n'avoir que l'embarras du choix lorsqu'il s'agit de pourvoir à un emploi vacant dans l'une des administrations de son département, il pense qu'il trouvera aussi aisément un bon professeur de chant. Parmi les aspirants à la succession de M. Géraldy, on cite Chollet, l'ancien artiste de l'Opéra-Comique. J'aime à croire, pour le Conservatoire de Bruxelles, que le ministre choisira un maître mieux initié aux principes de l'art du chant. Chollet est un artiste intelligent, adroit, qui a laissé de bons souvenirs à Feydeau ; mais où irions-nous si sa manière faisait école!

Vous allez crier encore à la contrefaçon si je vous dis qu'on vient d'ouvrir dans notre capitale un *Jardin d'hiver*. Libre à vous, ne vous gênez pas; mais convenez que nous ne sommes pas les seuls pirates, et qu'au temps où nous vivons, une bonne idée qui se produit dans un coin quelconque de l'Europe est à l'instant reproduite, imitée partout. Si ce n'est pas la faute de Voltaire ni celle de Rousseau, c'est la faute des chemins de fer et des télégraphes électriques. Notre jardin d'hiver est un diminutif de celui de Paris. Jusqu'à présent, on n'y a donné que des fêtes dansantes; mais on parle d'y organiser des concerts-promenade. Croiriez-vous que cette invention de l'illustre Musard n'avait pas encore pénétré chez nous? Du moins cette fois, vous ne nous accuserez pas d'avoir mis de la promptitude à contrefaire.

Les journaux anglais ont cité dernièrement parmi les merveilles qui doivent figurer à l'Exposition de Londres un lit qui, lorsqu'on se couche, fait entendre des airs d'une vertu soporifique irrésistible. Vous conviendrez que si cela fait l'éloge du mécanisme, cela ne fait guère celui de la musique. Un facteur belge vient d'expédier à Londres, pour l'Exposition, un piano qui exécute seul des fantaisies, des contredanses, des valses, et dont le répertoire se renouvelle aisément. La mécanique ne doute de rien; elle supprime d'un trait de lime Mme Pleyel, Liszt, Thalberg *e tutti quanti virtuosi*. Il ne faut pas désespérer de voir exécuter une puissante machine qui tienne lieu d'un orchestre entier, et qui nous joue les symphonies de Beethoven avec une précision mathématique. Un jour viendra où l'homme aura fait tant d'ingénieuses découvertes du même genre, qu'il sera un être parfaitement inutile, et qu'il ne lui restera plus qu'a disparaître de cette terre, où il se sera fait remplacer pour toutes ses fonctions par des instruments du dernier fini.

Je vous annonce la prochaine arrivée à Paris d'un jeune exécutant, élève du Conservatoire de Bruxelles, qui a entrepris la réhabilitation de la viole. Ayant trouvé par hasard un de ces instruments du moyen-âge parfaitement conservé, il l'a monté dans l'ancien système d'une double rangée de cordes superposées, et il est parvenu à en jouer fort adroitement. Vous critiquerez seulement, comme on l'a fait ici, le mauvais choix de sa musique. Au lieu de rechercher d'anciens airs ou d'en arranger dans le goût naïf du XVe siècle, par exemple, il joue des variations modernes. Quelque agréables que soient les sons qu'il tire de la viole, on ne peut pas n'être point choqué de ce grossier anachronisme. Notre jeune compatriote est allé récemment se faire entendre à Londres. Au seul mot de viole, les Anglais, qui sont, vous le savez, des antiquaires déterminés, l'ont fort bien accueilli ; mais comme, d'un autre côté, ils n'entendent pas raillerie sur le chapitre de la couleur locale, leur bienveillance s'est évanouie du moment qu'ils ont entendu l'instrument des trouvères et des troubadours s'efforcer de leur traduire une fantaisie du XIXe siècle. Vert-Vert, jurant et blasphémant, à son retour au monastère, ne produisit pas un plus mauvais effet. Encore une épreuve semblable subie à Paris, et notre artiste aura compris quel est le genre de musique qui convient à la viole.

E. F.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, la *Juive*.

*** L'*Enfant prodigue*, représenté deux fois la semaine dernière, lundi et vendredi, a continué d'attirer la foule. La représentation des *Huguenots*, donnée le dimanche, avait été fort brillante ainsi que celle de la *Favorite*, que l'on a jouée le mardi. Mlle Masson a fort bien rendu le rôle de Léonor.

*** Le *Démon de la nuit* doit faire son apparition mercredi prochain. Le même soir, on reprendra le ballet de *Paquita* pour la rentrée de Mme Flora Fabri.

*** Une représentation extraordinaire, au bénéfice d'un artiste, aura lieu ce soir à l'Opéra-Comique. Mme Ugalde y chantera le 1er acte de l'*Ambassadrice* et le second acte du *Caïd*. Les artistes de la Comédie-Française joueront la *Suite d'un bal masqué*. Mmes Dejazet, Rose Chéri, concourront à cette

bonne œuvre, ainsi que MM. Gottschalck et Hermann, qui se feront entendre dans un intermède musical.

*** La *Dame de pique*, rendue à la santé par le rétablissement complet de Mme Ugalde, a repris son succès de vogue avec une activité qui ne semble pas devoir se ralentir de longtemps.

*** Huit jours de repos avaient paru suffisants pour que Mlle Rosati fût en état de reprendre le rôle d'Ariel dans la *Tempesta*, et mardi dernier, cet ouvrage a été donné pour la seconde fois devant une assemblée non moins brillante que nombreuse. Rien ne manquait à l'éclat de cette représentation, dans laquelle tous les artistes, désormais sûrs d'eux-mêmes, ont interprété avec un talent admirable la partition d'Halévy. Lablache, Mme Sontag, Gardoni, Mlle Ida Bertrand, Colini, ont tour à tour obtenu d'unanimes bravos dans leurs rôles si divers et si riches de beautés musicales. Le succès de la *Tempesta*, confirmé par cette seconde épreuve, ne laissait plus de doute sur ses résultats et sur sa durée. Par malheur, la charmante danseuse, Mlle Rosati, avait trop présumé de sa guérison. La blessure qu'elle s'est faite à la jambe s'est rouverte le soir même, et une nouvelle interruption est devenue indispensable. Cette nécessité n'est pas moins fâcheuse pour la direction que pour le public. Espérons qu'elle ne sera pas trop longue, et que lorsqu'enfin la *Tempesta* nous aura été rendue, on ne nous la reprendra plus. La troisième représentation en est annoncée pour jeudi prochain.

*** *Il Matrimonio segreto* a été donné, le samedi de l'autre semaine, et a défrayé le répertoire de celle qui vient de finir. Lablache est toujours le Geronimo par excellence; Mme Sontag chante et joue le rôle de Carolina avec une expression charmante. Mlle Ida Bertrand est parfaite dans celui de Fidalma. Calzolari s'est distingué par sa voix et par sa méthode, surtout dans le fameux air : *Pria che spunti*. Le chef-d'œuvre de Cimarosa, ainsi interprété, jouit d'une éternelle jeunesse.

*** Le ténor anglais, Sims Reeves, qui a fait sa réputation au Théâtre-Italien de Londres, va bientôt débuter sur celui de Paris. Il est déjà arrivé dans notre ville, et y prendra la place de Calzolari, que le théâtre de Sa Majesté rappelle pour ouvrir la saison dans le *Gustave* de Scribe et Auber.

*** Demain lundi, au Théâtre-Italien, représentation au bénéfice de Mlle Caroline Duprez. Le spectacle se composera de fragments de *Lucia di Lommermoor*, du premier acte du *Barbier*, chanté par Mme Sontag, Lablache, Calzolari, et du troisième acte d'*Otello*, chanté par Duprez et sa fille.

*** On annonce l'engagement de Mme Montenegro, qui doit débuter dans *Norma*.

*** Adolphe Adam est à Lyon depuis quinze jours. La messe composée par lui pour la fête de sainte Cécile a dû être exécutée vendredi dernier, et la semaine prochaine *Giralda* sera représentée au Grand-Théâtre. Les principaux rôles seront remplis par Mlles Hillen, première chanteuse; Boulangeot, seconde; MM. Dufrêne et Falbert, premier et second ténor, et Laurent, baryton.

*** Les *Deux Sergents*, opéra comique en deux actes, de N. Louis, seront représentés pour la première fois sur le théâtre de Versailles, jeudi 13 mars. L'administration du chemin de fer (rive gauche) réserve pour le jour de cette solennité un convoi spécial, qui ne partira de Versailles qu'une demi-heure après la fin de la représentation. — On trouve des billets au bureau de la *Gazette musicale*.

*** Après cinq concerts donnés à Lille avec succès, Louis Lacombe nous revient de son excursion artistique dans le nord de la France. Cet artiste organise en ce moment une grande soirée musicale qu'il donnera le 20 de ce mois.

*** La Société Sainte-Cécile donnera, dimanche 16 mars, à deux heures, dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée d'Antin, 49 bis, son cinquième concert d'abonnement, dont voici le programme : 1° la 42e symphonie d'Haydn, en *sol* majeur; 2° le *Croisé captif*, chœur à cinq voix sans accompagnement, de Gibon; 3° andante et finale du premier concerto de piano, en *mi* majeur, de F. Chopin, exécuté par M. Adolphe Gutmann; 4° . . . . . 5° ouverture de *Melusine*, de Mendelssohn; 6° *Pavane*, chœur sans accompagnement; 7° la deuxième symphonie, en *ré* majeur, de Mozart. — L'orchestre sera dirigé par M. Seghers; les chœurs par M. Wekerlin.

*** Mardi, 25 mars, à 8 heures du soir, Mme Farrenc, professeur au Conservatoire, donnera, dans la salle Sax, un concert dans lequel on entendra plusieurs ouvrages de sa composition, savoir : un quintette pour piano et instruments à cordes; un *nonetto* pour instruments à cordes et à vent; une nouvelle sonate pour piano et violon, et une fantaisie pour trois pianos. Ces morceaux seront exécutés par l'auteur, MM. Alard, Casimir Ney, Franchomme, Geuffé, Dorus, Verroust frères, Leroy et Bousselot; Mlles Salomon et Hermance Lévy. On peut se procurer des billets au prix de 6 fr., chez Mme Farrenc, rue Taitbout, n° 10.

*** M. W. Kruger, pianiste distingué, donnera son concert le jeudi 13 mars à huit heures du soir, dans les salons de Pleyel, rue Rochechouart. Le bénéficiaire s'est assuré le concours de MM. Herman, Ravina, Bonoldi, et de plusieurs artistes chanteurs de l'Opéra. Plusieurs chansonnettes seront dites par M. Malézieux.

*** Une pianiste scandinave, Mme Bernard-Gjertz, vient d'arriver à Paris après avoir donné sur sa route des preuves d'un talent tout-à-fait distingué. La jeune artiste s'est fait entendre à Lyon dans un concert, et le succès qu'elle y a obtenu est du plus heureux présage.

*** L'association des artistes musiciens, sur la demande du comité de Troyes, vient de décider qu'un Congrès musical s'y réunirait le 1er juin. Trois journées seront consacrées à cette grande fête. — Première journée : Concours d'orphéonistes. Sont appelés à y prendre part les Sociétés d'orphéons de Paris, des départements et de l'étranger. Concours de musiques militaires, soit de l'armée, soit des gardes nationales. — Deuxième journée : Grande messe de l'orphéon, composée par MM. A. Adam, Clapisson et Halévy. Distribution des médailles accordées aux concours de la ville. Concert spirituel. — Troisième journée : Grand concert vocal et instrumental. — La ville de Troyes en prenant l'initiative des concours entre les sociétés chantantes, a la confiance que celles-ci se rendront à son appel; et que cette mesure, sans précédent jusqu'ici, ajoutera à l'intérêt qui s'attache depuis longtemps à ces sociétés. Le choix des morceaux et la présence comme solistes, de talents éprouvés, seront également un attrait pour tous ceux qui aiment et encouragent la musique. La ville de Troyes les convie donc à ses fêtes, avec l'espoir certain que le nombre en sera considérable, et répondra à la grandeur de la solennité. — S'adresser pour les conditions des concours et les divers renseignements, à M. Hippolyte Bonnemain, secrétaire du comité de l'association des artistes musiciens, rue des Trois-Têtes, n° 6, à Troyes.

*** J. Vogt, l'organiste de Fribourg, vient de mourir à l'âge de trente-huit ans. Le grand talent de cet artiste, jeune encore, était bien connu des amateurs de l'instrument, unique en son genre, que la ville de Fribourg possède. Il avait fait ses études chez M. Vogt, l'organiste de la cathédrale de Colmar, élève de Michel Haydn.

*** La mort vient d'enlever un ancien lauréat de l'Institut, M. Gaspard Roll, qui avait remporté le grand prix de composition musicale en 1814. Il avait alors vingt-six ans, et il était élève de Reicha et de Berton. A son retour de Rome, il entra, comme instrumentiste, dans l'orchestre du Théâtre-Italien, où il jouait de la contrebasse. Il avait épousé en premières noces la veuve de Ducray-Duménil, le romancier jadis célèbre, et renonça de bonne heure à la carrière musicale. Il est mort à Paris dans sa soixante-quatrième année.

Chronique étrangère.

*** *Berlin.* — Le roi de Prusse a chargé M. Régas de peindre le portrait de Meyerbeer pour la galerie des contemporains illustres. — Dans un concert au bénéfice des apprentis malheureux, Mme Castellan a chanté, comme toujours, avec beaucoup de grâce et de fraîcheur, un air de Haydn et une romance de lord Westmoreland — Le 2 mars a eu lieu, au théâtre royal, une solennité commémorative en l'honneur de Spontini. Le chef-d'œuvre du célèbre compositeur, la *Vestale*, a été donné en présence d'un nombreux auditoire. Avant la représentation, une hymne a été chantée par les solistes du théâtre, sans accompagnement; sur la scène était exposé le buste de Spontini, couvert d'un voile funèbre. — Spontini a légué une somme de 1,000 thalers au personnel des chœurs de l'Opéra du théâtre royal; cette somme sera répartie entre les choristes des deux sexes, à part égale. Le copiste du célèbre compositeur n'a pas été oublié dans son testament.

*** *Dresde.* — Au théâtre de la Cour on a remis *Jean de Paris*, de Boïeldieu. La salle était comble.

*** *Dessau.* — Le *Prophète* a eu déjà trois représentations. A la troisième, la foule était si considérable que les bureaux ont dû être fermés à cinq heures.

*** *Hanovre.* — Mme Castellan a donné ici des représentations qui ont eu le plus grand succès. C'est surtout dans le rôle de Lucrezia Borgia que l'artiste parisienne a justifié la brillante réputation qui l'avait précédée.

*** *Gand.* — La Société des *Mélomanes* de cette ville vient de nommer à l'unanimité et par acclamation M. Ferdinand Lavainne membre correspondant, comme compositeur qu'elle a été à même d'apprécier cet hiver lors de l'exécution de sa grande symphonie au Casino de cette ville. On sait en outre que ce jeune et remarquable auteur va publier plusieurs compositions nouvelles pour chœur à voix d'hommes que l'on dit être destinées à un grand succès.

*** *Naples.* — On vient de représenter ici, sur le théâtre Nuovo, un opéra nouveau intitulé *Ermelinda;* la musique est du maëstro Batiste. Le succès a été complet; le compositeur a été rappelé onze fois à la première représentation. Les principaux rôles sont chantés par M. et Mme Évrard, élèves du Conservatoire de Paris, qui ont été redemandés après chaque morceau et rappelés toutes les fois que le rideau a été baissé.

*** *Madrid.* — Le théâtre *Real el Oriente* a été sur le point de faire faillite. Les tailleurs, bottiers, cochers, et la plupart des employés subalternes n'avaient pas été payés depuis le commencement de la saison, c'est-à-dire à partir du mois d'octobre de l'année passée. Les cochers s'insurgèrent les premiers et refusèrent de faire leur service. La reine est venue au secours de l'administration et lui a accordé une subvention de 2 millions de réaux (500,000 fr.). L'Alboni, dont le contrat expirait le 19 février, a été engagée jusqu'au 19 mars.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— L'éditeur du *Panthéon musical populaire* (bibliothèque chorale de la musique en chiffres) vient de mettre en vente le 2e *Album guerrier*, composé de 17 chœurs nouveaux par nos meilleurs auteurs. Parmi ces compositions remarquables, nous en citerons quelques-unes, qui, exécutées d'abord par les élèves de M. Emile Chevé, jouissent aujourd'hui d'une véritable popularité; ce sont : *l'Enclume, les Enfants de l'Industrie, les Charpentiers* et *le Panthéon français*, d'Adolphe Adam; *les Recrues* et *l'Hymne des Croisades*, d'Oscar Comettant; *Travail et Liberté*, de Félicien David; *les Hussards de la mort*, de Jean Concone; *les Mineurs*, d'Allyre Bureau; enfin, *le Chant des Travailleurs*, de Laurent de Rillé, et *le Drapeau de la France*, de Victor Lefebvre. Après de semblables résultats dus aux élèves de la méthode Galin-Paris-Chevé, l'éloge paraît ici superflu; il suffit de signaler les faits.

— *Fréa*, tel est le titre d'une charmante Polka-Mazurka d'Adrien Talexy, qui obtient dans les salons une vogue bien méritée.

BRANDUS et Cie, Editeurs, rue Richelieu, 87, et rue Vivienne, 40.

La partition pour piano et chant, format in-8°,

DE

LA DAME DE PIQUE

Par MM. SCRIBE et HALÉVY.

Sera en vente dans le courant de cette semaine.

Prix : 15 fr. net.

LA FAVORITA

DE DONIZETTI.

Partition pour Piano et Chant, avec paroles italiennes.

Format in-8°. — Prix : 15 fr. net.

MUSIQUE EN CHIFFRES

Bibliothèque nationale du Peuple. — Musique en chiffres. — Méthode Galin - Paris - Chevé.

PANTHÉON PATRIOTIQUE MODERNE.

Nouveaux **CHANTS NATIONAUX** ou guerriers,

pour voix d'hommes seules,

par les **CÉLÉBRITÉS MUSICALES** de l'époque,

Composés pour les élèves de la Méthode Galin-Paris-Chevé; **paroles pour la jeunesse,**

biographies et traduction en

musique en chiffres de **A. VIALON,** Elève de M. Emile Chevé,

1er VOLUME, (formé de 4 Albums), prix 7 fr. net.

TABLES

1re PARTIE. (formée de 2 Albums), prix 4 fr. net.

DE LA 1re PARTIE du 1er volume, contenant 37 CHOEURS pour 4 FR.

PREMIER ALBUM.

				VOIX.	PAGES.
1er LIVR. net : 50 c.	1	*L'Enclume.*	Ad. Adam.	TTBB	1
	2	*Le lendemain d'une Victoire.*	Henrion.	TTB	7
	3	*Sainte-Hélène*	Ad. Boieldieu.	TTBB	9
	4	*Hymne à la Fraternité*	Victor Massé.	TTBB	12
	5	*Arcole*	Comettant.	TTBB	14
2e LIVR. net : 50 c.	6	*Hymne à la France*	Thys.	TTBB	17
	7	*La Nationale*	A. Scard.	TTBB	25
	8	*Les Volontaires.*	Aug. Morel.	TTBB	27
	9	*Bénédiction des Drapeaux*	Martin d'Angers.	TTBB	30
	10	*Les Recrues*	Comettant.	TTBB	33
3e LIVR. net : 50 c.	11	*Te Deum national.*	Elwart.	TTBB	36
	12	*Hymne à la France.*	Niedermeyer.	TTB	40
	13	*Le Réveil de l'Industrie*	Ettling.	TTBB	42
	14	*Les Gloires de la France.*	Blanchard.	TTBB	44
	15	*Travail et Liberté.*	Félicien David.	TTBB	47
4e LIVR. net : 50 c.	16	*Les Hussards de la Mort.*	Concone.	TTB	49
	17	*Les Mineurs*	Allyre Bureau.	TTB	51
	18	*Rien sans lui!*	Le Carpentier.	TTBB	53
	19	*Victoire de Bouvines*	Henry Duvernoy.	TTBB	56
	20	*Marengo.*	R. Aggiutorio.	TTTBBB	61

DEUXIÈME ALBUM.

5e LIVR. net : 50 c.	21	*Les Enfants de l'Industrie.*	Ad. Adam.	TTBB	65
	22	*Les Enfants de la France*	Thys.	TTBB	70
	23	*Le Temple de la Fraternité*	Varney.	TTB	75
	24	*Les Charpentiers.*	Ad. Adam.	TTBB	78
6e LIVR. net : 50 c.	25	*Le Panthéon français.*	Ad. Adam.	TTBB	81
	26	*L'Enrôlement volontaire,*	De Saint-Julien.	TTBB	84
	27	*A la frontière!*	Laurent de Rillé.	TTBB	95
	28	*Chant des Travailleurs.*	Laurent de Rillé	TTBB	95
7e LIVR. net : 50 c.	29	*Les Volontaires parisiens.*	Ad. Adam.	TTBB	97
	30	*Le Réveil du vieux Brave.*	Martin d'Angers.	TTB	101
	31	*Le Drapeau de la France.*	Victor Lefebvre.	TTBB	104
	32	*La Retraite.*	Le Carpentier.	TTBB	108
8e LIVR. net : 50 c.	33	*France et Allemagne.*	Ovide Laurent.	TTBB	113
	34	*Salut, beau rivage!*	Scard.	TTB	116
	35	*Hymne des Croisades.*	Comettant.	TTBB	119
	36	*L'Avenir.*	Victor Lefebvre.	TTBB	123
	37	*A la France pacifique.*	Elwart.	TTBB	126

LES 2 ALBUMS RÉUNIS PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE.

AUTEURS.	TITRES.	PAROLIERS.	VOIX.	PAGES.
Adam (Adolphe).	*L'Enclume.*	A. Vialon.	TTBB	1
—	*Les Enfants de l'Industrie*	Belmontet.	TTBB	65
—	*Les Charpentiers.*	Plouvier	TTBB	75
—	*Le Panthéon français.*	A Vialon.	TTBB	81
—	*Les Volontaires parisiens.*	A. B.	TTBB	97
Aggiutorio.	*Marengo.*	A. Thibault.	TTTBBB	61
Blanchard (Henri).	*Les Gloires de la France.*	H. B.	TTBB	44
Boieldieu (Adrien).	*Sainte Hélène.*	A. Vialon.	TTBB	9
Bureau (Allyre).	*Chant des Mineurs.*	A. Colin.	TTB	51
Comettant (Oscar).	*Arcole.*	A. Thibault.	TTBB	14
—	*Les Recrues.*	P. C.	TTBB	33
—	*Hymne des Croisades.*	A. Vialon.	TTBB	119
Concone.	*Les Hussards de la Mort.*	A. Vialon.	TTB	49
David (Félicien).	*Travail et Liberté.*	A. Colin.	TTBB	47
Duvernoy (Henry).	*Victoire de Bouvines.*	A. Thibault.	TTBB	56
Elwart.	*Te Deum national.*	A. E.	TTBB	36
—	*A la France pacifique.*	E. Villemin.	TTBB	126
Ettling (Emile)	*Réveil de l'Industrie.*	A. Vialon.	TTBB	42
Henrion (Paul).	*Lendemain d'une Victoire.*	Porte.	TTB	7
S.-Julien (Clémenceau).	*L'enrôlement.*	C. S. J.	TTBB	84
Laurent (Ovide).	*France et Allemagne.*	Morand.	TTBB	113
Le Carpentier.	*Rien sans lui!*	A. Vialon.	TTBB	53
—	*La Retraite.*	A. L.	TTBB	108
Lefebvre (Victor).	*Le Drapeau de la France.*	C. Bondu.	TTBB	104
—	*L'Avenir.*	Journet.	TTBB	123
Martin (d'Angers).	*Bénédiction des Drapeaux*	J. M.	TTBB	30
—	*Le Réveil du vieux Brave.*	J. M.	TTB	101
Massé (Victor).	*Hymne à la Fraternité.*	Cosnard.	TTBB	12
Morel (Auguste).	*Les Volontaires.*	De Lonlay.	TTBB	27
Niedermeyer.	*Hymne à la France.*	Dufriche.	TTB	40
De Rillé (Laurent).	*A la Frontière!*	L. R.	TTBB	95
—	*Chant des Travailleurs.*	L. R.	TTBB	95
Scard.	*La Nationale.*	Dufriche.	TTBB	25
—	*Salut, beau Rivage!*	Constantin.	TTB	116
Thys.	*Hymne à la France.*	Dufriche.	TTBB	17
—	*Les Enfants de la France.*	A. Vialon.	TTBB	70
Varney (Alphonse).	*Temple de la Fraternité.*	Plouvier.	TTB	75

Chacun des 2 albums ci-dessus (formé de 4 livraisons), se vend 2 fr. net, en feuilles, — 2 fr. 25 c. net, broché. — 2 fr. 75 c. net, cart., — 3 fr. 50 c. net, relié.

Bibliothèque de l'École GALIN-PARIS-CHEVÉ.

PANTHÉON MUSICAL POPULAIRE,

Avec Revue musicale. Biographies, Feuilleton musical, Paroles pour la Jeunesse, Accomp. et Traduction de A. VIALON.

Panthéon	Scholastique	moderne.	[illegible]	Panthéon	patriotique	moderne.	Nouv. chants nationaux. Le réveil. 2 »
—	—	id.	[illegible]	—	—	ancien.	Chants héroïques de nos pères. id. 3 50
Panthéon	Instrumental	moder.	Méthode [illegible]	Panthéon	Harmonique	moderne.	Chœurs des élèves de Chevé. id. 1 25
—	Vocal	id.	800 duos [illegible]	—	—	id.	Les femmes compositeurs. id. 1 50
Panthéon	Dramatique	moderne.	Opéras nouveaux [illegible]	Panthéon	Comique	moderne.	Chansonnettes comiques célèbr. id.
—	—	ancien.	Grands maîtres dramatiques.	—	Mélodique	ancien.	La clé du caveau, 2,500 airs. id. 10 »
Panthéon	Religieux	moderne.	Morceaux religieux nouveaux.	Panthéon	—	moderne.	Romances à grand succès. id.
—	—	ancien.	Grands maîtres religieux.	—	Récréatif	id.	Quadrilles, Valses, Polkas, etc. id.
Panthéon	Choral	moderne.	Hommage à l'Ecole de Galin.	Panthéon	Scholastique	id.	Pour les pensions et les prix. id. 1 »

AVIS. Toute reproduction entière ou partielle des morceaux de notre Bibliothèque en Chiffres, par UN MOYEN QUELCONQUE D'IMPRESSION (même en vue d'une simple exécution), est formellement INTERDITE et sera poursuivie. — Chaque demande adressée *franco* à M. A. VIALON, rue Grange-Batelière, 18, devra être accompagnée d'un mandat sur la poste. Les frais d'envoi sont à la charge du demandeur.

PARIS, A. VIALON, rue Grange-Batelière, 18, et chez **A. BERTULÉ,** Éditeur, grande galerie des Panoramas, n° 14.

Les 800 Duos et les Méthodes se trouvent seulement chez M. **Émile CHEVÉ,** rue Saint-André-des-Arts, 52 (ancien 60), à Paris.

BRANDUS ET Cie,

ÉDITEURS,

87, *rue Richelieu, et 40, rue Vivienne.*

STURM-MARSCH.
Galop pour piano par
BILSE.
Prix : 3 fr.

HERCULE
Grand galop pour le piano par
TALEXY.
Prix : 5 fr.

LE TROUBADOUR
Suite de valses pour le piano,
par
J. LABITZKY.
Op. 176. — Prix : 4 fr. 50.

CHANTS DE VICTOIRE
Suite de valses pour le piano,
par
J. STRAUSS.
(Œuvre posthume.)
Op. 242. — Prix : 4 fr. 50.

ROMANCES NOUVELLES
de
E. BASSIER.

Marcel le marin..	2 50
Les Matelots.....	2 50
Je suis Braconnier.....	2 50
La chanson du Capitaine....	2 50
Iselle la batelière	2 50

LA PETITE CHANTEUSE
Romance par **A. ADAM.**
Prix : 2 fr. 50.

LA BELLE MADELON
Romance de **Mme BOURGES.**
Prix : 2 fr. 50.

LE RAMIER
Mélodie de **FÉLICIEN DAVID.**
Prix : 2 fr. 50.

REGINA
Légende de **G. DUPREZ.**
Prix : 2 fr. 50.

FABLIAU
Mélodie de **F. HALÉVY.**

L'HEURE DES RÊVES
Mélodie de **PANSERON.**

L'EXILÉ
Romance de **VIVIER.**

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 11. 16 Mars 1851.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.
Londres. Delizy et Cie, 13, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 31, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement
Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse. 30
Etranger. 34

Annonces.
50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — La partition de la *Tempesta*, par **Oscar Comettant.** — Concerts, par **Henri Blanchard.** — Théâtre de Versailles, les *Deux Sergents*, opéra en deux actes, musique de M. N. Louis par **Sylvain Saint-Etienne.** — Nouvelles et annonces.

LA PARTITION DE LA *TEMPESTA*.

En écoutant les ouvrages de M. Halévy, si remarquables par le caractère magistral des idées, par le choix de l'harmonie, toujours pure et élevée, par la noblesse de l'instrumentation, enfin, par cette ordonnance particulière de tous les éléments de l'art qui constitue le style de cet auteur, j'ai souvent pensé à ce passage célèbre de Buffon : « La multitude des connaissances, dit le grand naturaliste, la singularité des faits, la *nouveauté* même des découvertes, ne sont pas de sûrs garants à l'immortalité. Si les ouvrages qui les contiennent ne roulent que sur de petits objets, s'ils sont écrits sans goût, sans noblesse et sans énergie, ils périront, parce que les *connaissances*, les *faits* et les *découvertes* s'enlèvent aisément, se transportent et gagnent même à être mis en œuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l'homme, LE STYLE EST L'HOMME MÊME : le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer. S'il est élevé, noble et sublime, l'auteur sera également admiré dans tous les temps ; car il n'y a que la vérité qui soit durable et même éternelle..... »

Ce que Buffon a dit de l'éloquence, on peut l'appliquer à la musique ; car la musique est aussi une langue, langue admirable et sublime, variée dans ses expressions infinies, dont la fière et poignante éloquence pénètre le cœur des déchirements de la passion, et qui à ces accents d'angoisse, de terribles agitations, fait succéder d'autres accents sensibles ou caressants, rêveurs ou mystiques, qui plongent l'âme ravie dans de douces extases, dans de poétiques abandons, dans les chimères d'un monde merveilleux. On peut donc dire, d'après Buffon, que le style, en littérature comme en musique, est la première, la plus solide des qualités de l'auteur, celle qui survit au goût passager de la mode, qui passe même avant l'invention. Nous sommes loin de vouloir contester à M. Halévy les facultés créatrices : vingt partitions nous donneraient tort, pour ainsi dire, à chaque page ; ce que nous voulons prouver, c'est que la noblesse, la grandeur, la majesté du style sont les éminentes qualités qui placent M. Halévy au premier rang des compositeurs de notre époque. Nous ne dirons pas de la mélodie simple ce qu'on a dit de l'esprit, qu'il court les rues. A notre avis, l'un serait aussi faux que l'autre. L'esprit, pas plus que la mélodie, ne ressortent du vulgaire ; et même parmi les hommes d'élite, en littérature comme en musique, un esprit neuf et incisif, des mélodies franches et originales, sont et seront toujours choses rares. Mais ce qui est plus rare encore que l'invention mélodique, c'est la noblesse du ton, l'élévation des idées, la grandeur des conceptions, qui donnent au style cette tournure imposante et magistrale qui commande le respect. J'entendais l'autre jour, au Conservatoire, par cet admirable orchestre qui est toujours le modèle des orchestres, j'entendais la symphonie en *la* de Beethoven. Sans doute, les mélodies, les thèmes de cette vaste et lumineuse fantaisie sont délicieux et parfaits de tous points ; j'aime à les écouter ; ils me charment et m'inspirent ; mais, après l'exposition, quand le maître entre dans les développements de la pensée, qu'il donne un libre essor aux qualités du style, que le thème n'est plus qu'un prétexte, un point d'appui, un pivot, pour ainsi dire, autour duquel plane le génie du compositeur, à ce moment, je me sens saisi d'admiration, et je dis comme Buffon, le style est l'homme.

A l'audition de certaines partitions de Bellini ou de Donizetti, les plus riches d'inspirations, la *Sonnambula*, *Norma*, *Lucia di Lammermoor*, quelque charmé que l'on puisse être par l'abondance des mélodies, on sent que ces opéras, si justement admirés d'ailleurs, ne s'élèvent pas à la hauteur des ouvrages dramatiques de premier ordre. Ce doute ne peut exister un instant pour *Guillaume Tell*, par exemple, *Robert-le-Diable*, les *Huguenots*, le *Prophète*, la *Juive*, *Charles VI*, et plusieurs autres ouvrages qui réunissent à l'inspiration mélodique ce cachet de grandeur qui relève du style. Cette précieuse qualité du style protège le compositeur jusque dans ses erreurs, et l'on peut dire que les fautes d'un compositeur de style sont des fautes d'un ordre élevé, de belles fautes, si l'on me permet cette distinction. Je parlais tout-à-l'heure de Beethoven, et j'exprimais assez franchement toute mon admiration sur le symphoniste pour ne pas dire toute ma pensée sur l'auteur dramatique. Je dirai donc hardiment que *Fidelio* (que du reste je ne connais que par la lecture de la partition) me semble une erreur du génie de Beethoven. Si l'on donnait aujourd'hui pour la première fois cet ouvrage en France, je crois qu'il tomberait ; pourtant je suis convaincu qu'il n'est pas un compositeur qui ne s'honorât de cette partition et ne la mît au premier rang de ses titres de gloire. C'est que *Fidelio*, comme la presque totalité des œuvres de ce grand maître, se distingue par la beauté du style.

M. Halévy, comme tous les compositeurs qui ont écrit pour le théâtre, n'a pas toujours été également heureux. Soit par la faute du poëme, soit par la faute des chanteurs ou par celle de la musique, sa carrière, si brillamment remplie, a vu quelques nuages passagers obscurcir un instant le soleil de ses triomphes. Mais, quel que soit le succès qu'ait obtenu chacun de ses ouvrages, les qualités générales de style dont ils sont tous empreints les recommanderont toujours à la haute estime des connaisseurs.

Je ne sais pas quel sort le destin capricieux des théâtres réserve

chez nous à la *Tempesta*. Deux représentations données à de longs intervalles, et interrompues cette semaine par suite de l'événement dont Mme Rosati est la poétique et gracieuse victime, ont pu compromettre dans l'opinion de quelques personnes le succès naissant de cet opéra. Nous aimons à croire qu'il n'en sera rien, et que le charmant Ariel déploiera bientôt devant le public qui l'attend ses ailes légères comme son nom. Quelques auditions suivies de cette œuvre importante suffiront pour faire amplement apprécier tout le mérite de cette belle musique.

Lors de l'apparition de la *Tempesta* à Londres je fus assez heureux pour me trouver dans la capitale de l'Angleterre, et joindre mes applaudissements à ceux que nos voisins d'outre-Manche ne manquaient pas de prodiguer à l'œuvre de MM. Scribe et Halévy. Le rédacteur de la *Gazette musicale* voulut avoir mes impressions musicales sur la *Tempesta*; je m'empressai de le satisfaire, et j'écrivis pour ce journal deux articles analytiques de la partition. O lecteur ingrat! tu les a sans doute complétement oubliés aujourd'hui, ces articles. Franchement cela ne m'étonne pas, mais j'en suis fâché. J'en suis fâché, car tu verrais que du moins dans mes éloges j'avais dit vrai, et qu'en écrivant, par exemple, que le prologue tout entier de la *Tempesta* était une composition digne des plus belles pages du maître, je n'avais pas exagéré mes louanges du moindre adjectif, du plus innocent adverbe. Ce chœur des génies invisibles, cet autre chœur de fantômes dont les acents plein de terreur apportent l'effroi parmi l'équipage du malheureux vaisseau que la mer va engloutir; cette belle prière si touchante dans sa simplicité, si logique dans ses développements; l'orage dans toute sa fureur rendu d'une manière si saisissante par les forces combinées de l'orchestre, font de ce prologue la principale partie de l'œuvre nouvelle de M. Halévy.

Le plus heureux contraste s'établit au premier acte, qui s'ouvre par un divertissement. Le génie Ariel module ses poses gracieuses sur des airs de danse d'un charme original que relève encore une orchestration des plus délicates.

Après le divertissement, Miranda (madame Sontag) entre en scène et chante une cavatine dont le cantabile est empreint d'une douce mélancolie. Je crois avoir dit déjà qu'un des caractères saillants du style de M. Halévy était la mélancolie, mélancolie essentiellement originale, qui n'est ni la nuageuse mélancolie de Schubert, ni la tendre mélancolie de Mozart, ni la mystique mélancolie de Pergolèse, ni la sombre mélancolie de Beethoven, ni la mélancolie passionnée de Weber, ni non plus la mélancolie voluptueuse de Rossini, mais une mélancolie mystérieuse qui semble inspirée par la douceur et par l'amour.

Une ritournelle d'un caractère sauvage et dans laquelle la contrebasse domine dans les notes les plus graves, annonce l'entrée de cette espèce de bête féroce à face humaine qui se nomme Caliban.

Un trio s'établit entre ce personnage, Miranda et Prospero. Ici je cesse un instant mes éloges et j'aiguise l'arme tranchante de la critique pour la plonger sans pitié dans le cœur de cet *allégro*. Je vous ai deviné, Monsieur Halévy! Si vous aviez eu à mettre en musique la *Tempête* tout simplement, vous n'eussiez sans doute pas donné prise à mon observation; mais voyez la différence, c'est la *Tempesta* que vous vous êtes chargé de réchauffer, de vivifier de vos inspirations, et cette variété d'orthographe si futile en apparence, a suffi pour vous égarer un moment dans une route étrangère à vos goûts, à votre talent, à votre style. Vous avez voulu imiter le genre de l'école italienne, permettez-moi de vous en faire un reproche. Quand on a le bonheur d'écrire comme M. Halévy, ce n'est que M. Halévy qu'il faut imiter.

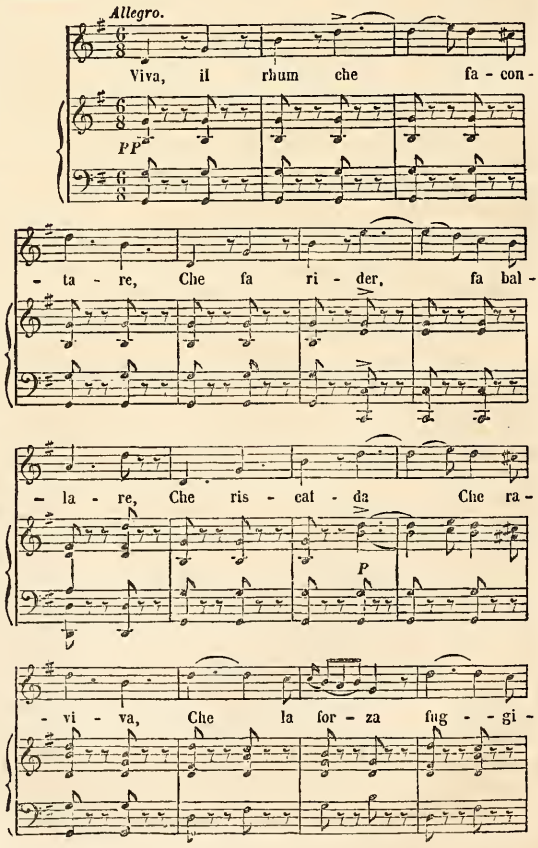
Cette réserve faite, j'avoue très-humblement que ce trio a toujours fait le plus grand plaisir. Ce n'est pas ma faute ni celle de M. Halévy, c'est la faute du public; qu'il applaudisse donc tant qu'il lui plaira, qu'il s'amuse tant qu'il voudra, je l'ai prévenu, ça le regarde.

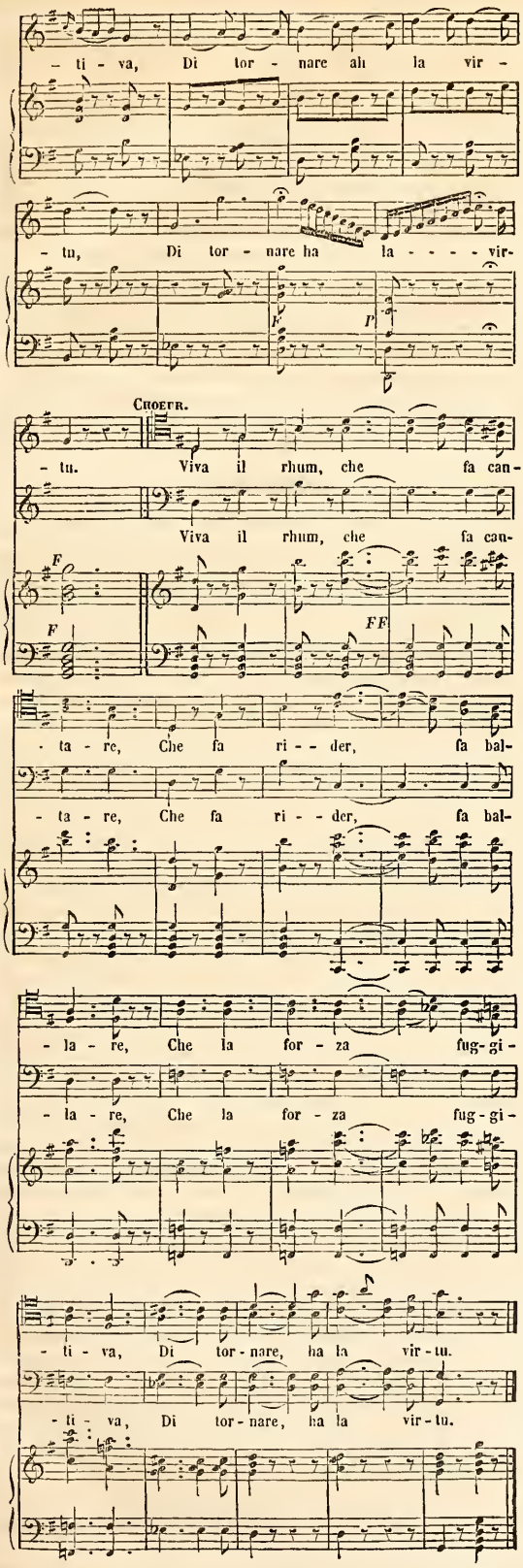
Bientôt le groupe se divise, et le génie Ariel, dans l'espoir d'attirer Fernand dans la grotte de Miranda, prend une lyre et s'accompagne une ballade d'une mélodie simple et agréable. Fernand ne peut rester sourd à de pareils accents; il y répond par une romance où domine un sentiment de tristesse et de regret. Miranda joint sa voix à celle de Fernand. Ce duo, qui se change à la fin en trio, par l'arrivée de Prospero, termine le premier acte.

Le second acte s'ouvre par l'entrée de Caliban.

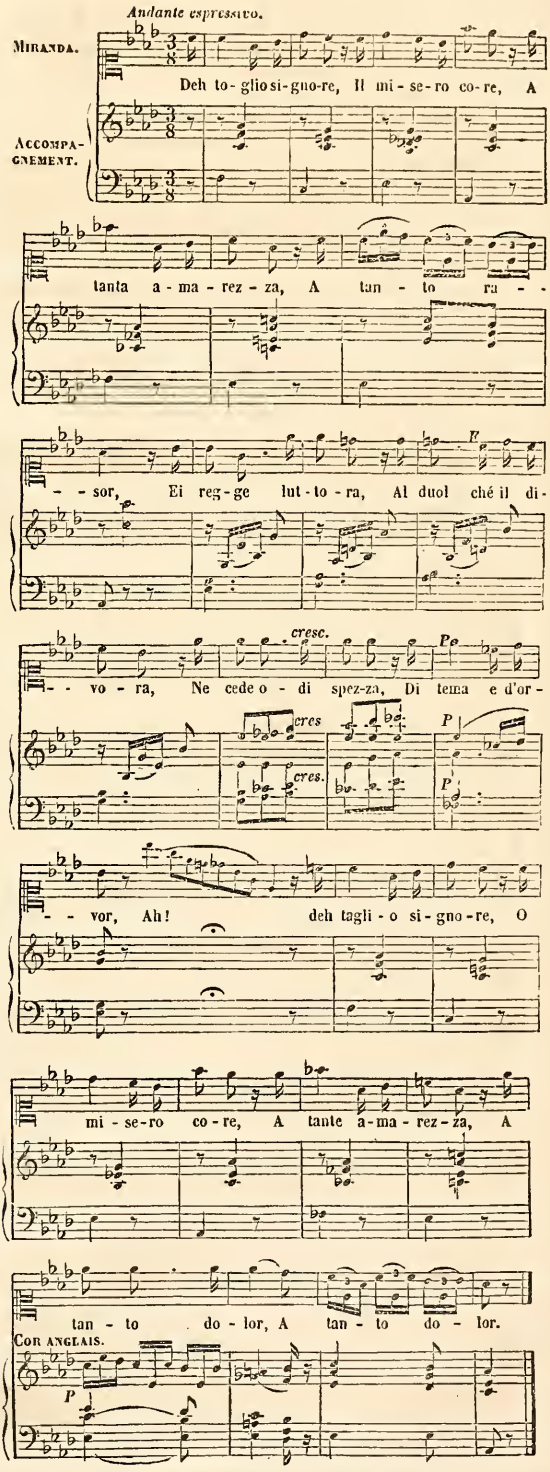
Le monstre est amoureux de la naïve Miranda. La jeune fille le repousse avec indignation. Caliban, n'écoutant plus que sa brutale passion et en possession du bouquet magique au moyen duquel, comme on sait, il peut accomplir trois souhaits, entraîne la jeune fille fascinée et attirée par une force invincible jusque dans les bras de son horrible séducteur. Cette belle scène a inspiré à M. Halévy le magnifique morceau qu'on connaît déjà sous le nom de *récit de Caliban*. Rien n'est plus grand, plus beau que ce récit éminemment dramatique, où les fureurs de la vengeance se mêlent aux désirs de la passion la plus violente. La voix puissante et expressive de l'orchestre s'élève en accents magnifiques et semble trahir par ses dissonnantes vibrations les mouvements de l'âme du monstre victorieux. C'est de l'harmonie inspirée qui rappelle la muse hardie et fougueuse de Weber.

Un changement à vue nous montre les marins du navire naufragé. Ils sont sur la plage et boivent en chantant avec l'insouciante philosophie, cette gaîte même, des hommes constamment exposés au danger de leur vie. Un jeune matelot se détache des groupes, et, le verre en main, entonne d'une voix vibrante et sympathique à la fois une ballade joyeuse et entraînante, que le chœur reprend en lui donnant un nouvel attrait par la piquante modulation de l'accord de dominante de *sol* majeur à l'accord parfait de *fa* majeur. Voici cette mélodie charmante, que le public de Londres redemandait chaque soir à Mlle Parodi, et dans laquelle certes Mlle Ida Bertrand ne lui est pas inférieure :





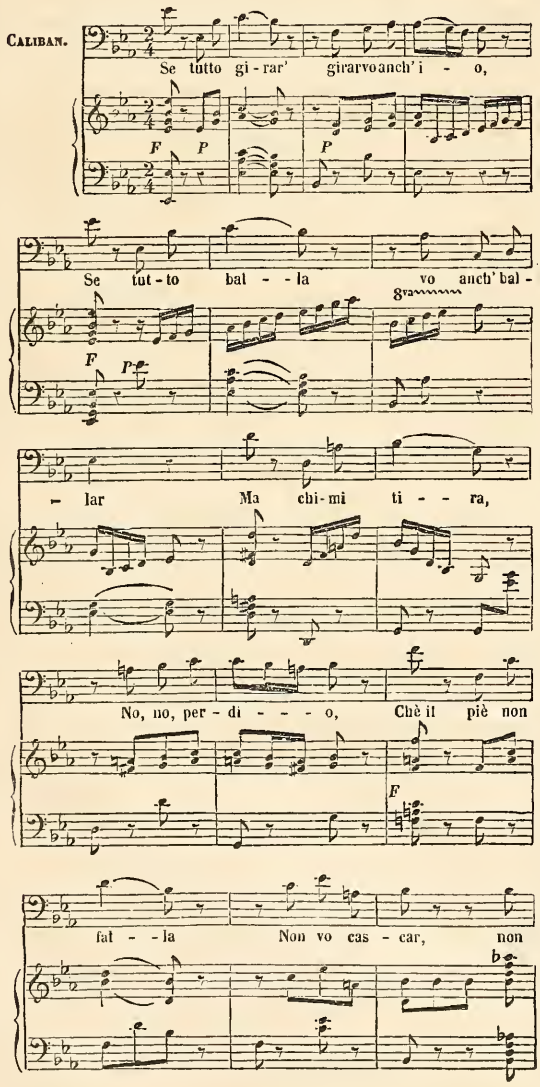
Puisque j'ai cité la ballade de Mlle Ida Bertrand, pourquoi ne citerai-je pas un délicieux *cantabile* d'une fraîcheur et d'une grâce que rehausse encore le talent de Mme Sontag. Les citations sont en musique, comme dans tous les arts du reste, l'ancre du salut de la critique.

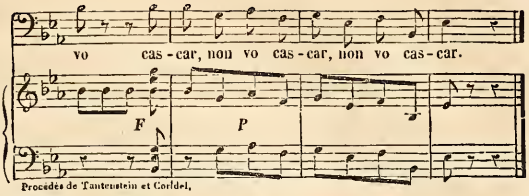


Voyez l'effet heureux de la citation : au lieu de vous parler longtemps encore pour tâcher de vous convaincre, je vous ai dit : voyez et chantez. Le temps que j'aurais pris à vous écrire, vous à me lire, nous l'avons employé à fredonner le *cantabile* de Mme Sontag. Franchement, nous y avons gagné tous deux.

Nous avons laissé l'infortunée Miranda en possession du monstre. Le monstre en fuyant avec sa proie est guidé par sa mauvaise étoile au lieu même où se trouvent les marins réunis. Caliban veut fuir : on le retient, et pour s'en amuser on lui offre à boire. La liqueur ne tarde pas à apporter le trouble, la confusion dans ses idées : il regarde Miranda et ne la reconnaît plus; il est immobile et contemple la troupe joyeuse des marins d'un air hébété. Tout d'un coup le monstre se lève, et dans un accès de délire aviné, l'œil en feu, il entonne en dansant une chanson à boire, d'un rhythme accentué, d'une mélodie irrésistible, et à laquelle n'a pas essayé de résister le public en masse, qui l'a saluée par trois salves d'applaudissements.

Ici encore notre plume est insuffisante à rendre, même à peu près, l'effet d'un semblable morceau ; recourons à l'ancre de salut, et citons:





Primitivement la *Tempesta* était plus longue; mais on a pensé qu'après une semblable explosion, l'action du drame étant d'ailleurs arrivée à son dénouement, la pièce pouvait se terminer ici. Nous qui avons entendu les morceaux de musique dont cet opéra est aujourd'hui privé, nous les regrettons; mais nous nous consolons en pensant que les plus belles inspirations restent acquises à la *Tempesta,* assurément l'une des plus belles partitions de l'auteur de la *Juive.*

Oscar COMETTANT.

CONCERTS.

SOIRÉE MUSICALE DONNÉE PAR PAUL JULLIEN.

Nous disons Paul Jullien tout court, parce que, d'abord, ce jeune virtuose est un gamin musical qui ne compte guère plus de dix ans, et qu'il montre déjà un talent si remarquable sur le violon, qu'on peut le faire jouir des prérogatives de la célébrité et se dispenser de lui donner la qualification de monsieur. Sans se faire désirer, attendre comme un grand talent, il a ouvert, de sa petite personne, la première partie du concert qu'il a donné dans la nouvelle salle de l'Association des musiciens (local de l'ancien Diorama), par la *fantaisie* d'Alard, son maître, sur la *Linda.* C'est la justesse, l'archet preste, leste, brillant, et le sentiment musical, et la profonde sensibilité du professeur ; et cela sans manières, sans singeries : ce n'est point une servile copie ; c'est une belle organisation qui se modèle sur une belle organisation. La double corde, pour laquelle il faut tant de vigueur, est abordée avec autant de chaleur que de verve par le petit prodige ; les doubles octaves, dans lesquelles il faut développer une grande ampleur de son, et qu'il est si difficile de maintenir constamment justes, sont faites d'une manière irréprochables sous le rapport de la force et de la justesse d'intonation par le jeune virtuose. C'est vraiment un enfant terrible pour ses compétiteurs qui ont le double et le triple de son âge. Mais ce jeune arbre qui donne des fruits artistiques si précoces en produira-t-il à l'époque de la vie où la force physique et la passion les colorent et leur font acquérir toute leur saveur naturelle? Voilà l'éternelle question qu'on se pose toujours à propos de ces enfants extraordinaires, merveilleux.

Mlle Lefèbvre ne se contente pas d'être une brillante *prima donna* du théâtre de l'Opéra-Comique, elle veut se montrer cantatrice de concert : elle fait bien, car le chanteur ou la chanteuse de théâtre qui se borne à son répertoire, souvent fort restreint, perd le fin sentiment musical, la légèreté de vocalisation, le phrasé élégant, le vrai style du chant, enfin, qui seul est bien apprécié par les auditeurs de concert et le petit nombre de critiques compétents. Mlle Lefèbvre est en progrès sous tous ces rapports. Sa voix a gagné de la force, de l'homogénéité dans l'échelle des sons. Si, pour lui donner plus d'éclat, elle brusque le trait dans les cordes hautes, qui alors deviennent un peu dures, elle n'en chante pas moins avec autant de méthode que de charme, et provoque toujours des applaudissements de bon aloi. Les directeurs de nos scènes lyriques doivent désirer que leurs premiers sujets se distinguent ainsi dans les concerts. Les suffrages que leur donnent les connaisseurs entretiennent l'émulation entre les artistes, et conquièrent des clients aux théâtres où ils sont attachés.

Mlle Clauss, autre jeune et remarquable artiste, s'est fait entendre aussi dans ce concert : elle y a joué de la musique classique et moderne,

un fragment, entre autres, de la *fantaisie* de Liszt sur la *Lucie*, morceau qu'elle a chanté sur le clavier d'un excellent piano d'Érard, avec autant de sensibilité que d'éclat, de la main droite, pendant que la gauche faisait entendre un trille rond, mordu, perlé, d'une inconcevable perfection, quoiqu'il soit d'une difficulté diabolique. L'éducation musicale remarquable et complète de cette jeune pianiste s'est faite à Prague, sa patrie, par M. Prokesch de Reichenberg, musicien aveugle, qui n'a pas fait seulement de son élève une pianiste mécanique, mais une bonne et excellente musicienne, dont l'intelligence est aussi exercée que les doigts.

Un duo pour deux violons, par Louis Maurer, a été dit par le petit bénéficiaire et son maître d'une façon charmante et avec un ensemble ravissant. En écho de ceux que venait de provoquer Mlle Clauss, d'unanimes applaudissements ont accueilli ce morceau, le maître et l'élève, à qui l'on a lancé des bouquets au moins aussi gros que lui. Il en a offert un à sa partner en célébrité, qu'on avait rappelée aussi, qui a reçu ces fleurs avec un naïf et joli sourire,

Et comme accoutumée à de pareils présents.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

Un septuor de M. Onslow, mis en quintette; un adagio et un menuet d'une sonate pour piano seul, par Beethoven; un quatuor de Mozart; l'allégro d'une sonate de Hummel, pour piano; un menuet en *mi* bémol de Haydn, et un quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, du même compositeur : tel est le contingent substantiel de la séance de musique de chambre donnée à ses admirateurs, on peut le dire sans être trop louangeur, par Mlle Charlotte de Malleville, le 8 mars. Cette jeune et brillante pianiste a montré, comme toujours, ce sentiment profond et vrai de la musique classique, qui l'a tout d'abord posée en prêtresse consciencieuse et dévouée de l'art.

MATINÉE MUSICALE DE M. EUGÈNE NOLLET.

M. Nollet est un bon harpiste, qui joue fort bien du piano, ce dont nous n'entendons pas le féliciter outre mesure; car bien jouer du piano, par ce talent qui court les rues, les salons et jusqu'aux loges des portiers, pour y recueillir le cachet, c'est comme si l'on faisait compliment à quelqu'un d'être honnête homme, de monter sa garde et de payer exactement ses impositions.

M. Nollet, donc, a dit d'une manière brillante les brillantes variations sur l'air du *Carnaval de Venise*, pour le piano, par Schulhoff; puis un caprice peu capricieusement original, pour la harpe; et puis, avec M. Cellot, autre jeune pianiste d'avenir, comme on dit encore en terme de critique bienveillant ou circonvenu, le beau duo dit du *Couronnement*, pour harpe et piano, par Labarre. Le bénéficiaire a joué, de plus, au commencement de la deuxième partie de son concert, deux charmantes études de Godefroid, d'une manière assez vaporeuse et suffisamment aérienne. Si M. Nollet n'a pas, comme Henri IV, *le triple talent de boire, et de battre, et d'être un vert galant*, il a du moins le double talent d'être harpiste et pianiste, et de pouvoir dire comme la chauve-souris de La Fontaine :

Je suis oiseau : voyez mes ailes ;
Je suis souris : vivent les rats!
Et Dieu confonde tous les chats!

CONCERT DE M. MAURIN.

Le jeune virtuose qui a donné ce concert n'a ni triple ni double talent, que nous sachions; il joue tout simplement du violon, mais d'une façon énergique et gracieuse, expressive et brillante; il a donné des preuves de ces qualités dans l'*andante* en *si* mineur, extrait d'un concerto de Baillot, qu'il a dit de façon à se faire demander un *bis* unanime. Un autre *andante* et un *rondo*, extraits aussi d'un autre concerto de Vieuxtemps, lui ont offert l'occasion de montrer, de développer son talent d'habile violoniste, ainsi que le thème avec variations de la sonate en *la* mineur pour piano et violon, qu'il a délicieusement joué avec M Stamaty, dont les auditeurs connaisseurs apprécient le jeu fin, élégant et toujours classique. M. Lebouc a exécuté sur le violoncelle des variations de Franchomme, de manière à se faire justement applaudir. Les variations, car les concertants semblaient s'être donné le mot pour ne procéder que par variations dans ce concert, les variations des *Diamants de la couronne* ont été chantées avec beaucoup de *brio* par Mme Guichard, qui a dit aussi la *Plainte de Sapho*, musique de M. Elwart, avec des couplets variés de mélodie à chaque strophe. Cette ingénieuse composition vocale peut varier la monotonie qu'apporte dans les concerts l'éternelle romance pur sang.

REPRÉSENTATION EXTRAORDINAIRE DRAMATIQUE ET LYRIQUE.

Ce *pasticcio* littéraire, comique et musical a été servi devant un auditoire peu nombreux, bien qu'il eût été confectionné dans l'intérêt d'un père de famille. M. Saint-Félix, ex-acteur du théâtre impérial de Saint-Pétersbourg, a dit d'une façon fine et spirituelle des vers de sa façon en forme de fables bien pensées et bien écrites. Il a joué quelques scènes de l'*Ecole des Vieillards* en comédien expérimenté et de bon ton, ainsi que la petite comédie du *Ci-devant jeune homme*, avec Mme Duval, son élève en déclamation.

L'intermède musical qui a traversé cette solennité littéraire, dramatique et de poétiques improvisations, dans lesquelles M. Pradel se montre toujours si brillant, a été rempli par Mlle Hugot, qui a fort bien chanté l'air de la *Marie Stuart* de M. Niedermeyer : *Adieu donc, belle France*, etc. Un solo de violon a été dit par M. Léon Reynier avec l'exubérante expression qui caractérise ce jeune virtuose; et MM. Lionnet, ces deux Ménechmes de l'art musical qui commencent à poindre à l'horizon des concerts pour la romance sentimentale et la chansonnette, se sont élevés jusqu'au duo comique dans cette soirée variée, amusante, et qu'on aurait desiré voir plus productive pour le bénéficiaire qui s'est distingué dans sa longue carrière (il est âgé de soixante-quinze ans) comme bon soldat sous la grande république, artiste dramatique, écrivain élégant et moral.

HENRI BLANCHARD.

THÉATRE DE VERSAILLES.

LES DEUX SERGENTS.

Opéra en deux actes, paroles de MM. CORMON *et* SAINT-AMAND, *musique de* M. N. LOUIS.

(Première représentation, le 13 mars 1851)

Nous avons exprimé plus d'une fois nos regrets de voir les jeunes compositeurs arrêtés au début de leur carrière par l'insuffisance des moyens qui leur sont offerts aujourd'hui. C'est ce qui nous a fait joindre notre voix à celle de plusieurs de nos confrères pour tâcher d'obtenir une troisième salle lyrique afin qu'un plus grand nombre de pièces pussent être représentées, et que de ces divers essais aujourd'hui impossibles, il pût résulter une position meilleure pour les jeunes artistes, en même temps qu'une plus grande variété de plaisir pour le public.

En attendant, nous ne pouvons faire autrement que d'encourager les efforts tentés par des musiciens d'élite qui fournissent une arme de plus à la bonté de notre cause, par la valeur de leurs ouvrages et par un talent solide et réel.

M. Louis, auteur de la partition des *Deux Sergents*, voyant la difficulté d'arriver devant le public de Paris, en a appelé au public de la province, et jusqu'à présent il s'en est parfaitement trouvé, car son œuvre a reçu partout le meilleur accueil. Il y a un an qu'il a commencé à Reims, son pays natal, cette pérégrination artistique, emportant avec lui son harmonieux bagage, et depuis ce

jour, Orléans, Tours, Nantes, Rouen, le Havre, et vingt autres villes de France ont tour à tour ratifié le succès de sa partition et en ont popularisé le mérite.

La représentation qui a eu lieu jeudi dernier à Versailles nous a permis d'apprécier par nous-mêmes que le succès de l'opéra des *Deux Sergents* n'empruntait rien à des éléments étrangers à sa propre valeur artistique; car, sans vouloir critiquer les acteurs qui s'en sont fait les interprètes, on peut dire que sous ce rapport, comme sous celui de la mise en scène, il était moins bien servi qu'il ne l'aurait été à l'Opéra-Comique.

Nous n'avons pas à notre disposition l'espace nécessaire pour nous livrer à une critique raisonnée des *Deux Sergents*; nous nous bornerons à dire que l'auteur y a fait preuve d'un bout à l'autre des véritables qualités que l'on demande à un musicien d'opéra : le sentiment mélodique joint à une connaissance suffisante de l'orchestration et des éléments harmoniques qui concourent à assurer un excellent effet musical. En général, le chant est facile et clair; il est rehaussé par de très-jolis dessins d'instruments, et chacun d'eux est surtout parfaitement choisi pour traduire fidèlement la situation et les caractères. Il y a même souvent des intentions très-fines dans le dialogue musical, et l'élément comique y est employé très-habilement, surtout dans le rôle du podestat, écrit pour une première basse-taille.

Notre impression peut se résumer en ceci : la partition des *Deux Sergents* est une œuvre de conscience et de talent. Elle ne serait nullement déplacée à l'Opéra-Comique. Aussi espérons-nous l'y voir accueillir maintenant, à moins que le directeur ne préfère avoir la primeur d'un autre ouvrage que M. Louis est homme à ne pas lui faire attendre longtemps.

Voici quelle était, à Versailles, la distribution des rôles : Michaël, sergent, M. Miécamp; Barbotini, podestat, M. Dulasta; Angélo, M. Hanoë; le grand-duc, M. Reuzé; Hélène, Mlle Numa; Gisette, Mlle Hannegresse. Si ces acteurs n'ont pas été toujours à la hauteur de l'œuvre qu'ils avaient à interpréter, ils n'en méritent pas moins des éloges pour le soin consciencieux qu'ils ont déployé dans cette représentation et l'ensemble qu'ils lui ont imprimé. Plus d'une fois, d'ailleurs, ils ont su s'attirer de justes applaudissements.

Nous avons oublié de mentionner les auteurs du poëme, MM. Cormon et Saint-Amand, qui méritent aussi une part du succès qui a accueilli la pièce, dont le sujet offre un intérêt soutenu, et quelques scènes pleines d'esprit et d'originalité.

SYLVAIN SAINT-ÉTIENNE.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, première représentation du *Démon de la Nuit*, opéra en deux actes.

*** L'*Enfant prodigue*, dont le succès ne se ralentit pas à Paris, sera joué la semaine prochaine dans les trois grandes villes de Belgique à la fois : Bruxelles, Gand et Anvers.

*** *Sapho* doit suivre de près le *Démon de la nuit*. Les répétitions en sont déjà fort avancées et la mise en scène ne prendra que peu de temps. Les paroles de cet opéra sont de M. Emile Augier, et la musique de M. Gounod. Mme Viardot chantera le principal rôle.

*** *Paquita*, ballet, dont l'action se passe du temps de l'Empire, a été repris mardi. C'est Mme Flora Fabbri qui remplissait le rôle créé par Carlotta Grisi. Comme danseuse, elle s'y est signalée par une vigueur et une audace d'exécution qui défient toutes les concurrences. Le fameux bal, en costumes de l'époque, avec les robes longues et les tailles courtes, a produit son effet de surprise et de curiosité.

*** Une danseuse nouvelle, Mlle Priora, est engagée et débutera dans un ballet composé expressément pour elle.

*** Le répertoire de l'Opéra-Comique n'a pas varié cette semaine : il est inamovible comme son succès.

*** La *Tempesta* n'a pas encore été reprise; la blessure de Mlle Rosati, aggravée par un excès de zèle, exigeait un repos absolu, et la charmante danseuse a bien été forcée de s'y condamner. Quelques jours encore, et il n'y paraîtra plus. On compte sur la *Tempesta* pour mardi prochain.

*** Duprez et sa fille ont fait lundi dernier leurs adieux au public parisien dans le troisième acte d'*Otello*. Le rôle de Desdemone a paru encore un peu fort pour la jeune cantatrice.

*** Une cantatrice dont la réputation s'est faite à l'étranger, Mme Montenegro, a paru mardi dernier au Théâtre-Italien dans le rôle principal de *Norma*. Malheureusement, l'épidémie régnante a rendu cette représentation fort incomplète. Mme Giuliani n'a pu faire entendre que quelques notes du rôle d'Adalgisa et la voix lui a manqué totalement. Il a fallu lui chercher une remplaçante. Mme Santiago s'est présentée à l'improviste. Mme Montenegro elle-même était sous l'influence générale; ce qu'elle a dit de mieux, c'est l'air d'entrée : *Casta diva*, dans lequel elle a fait preuve de talent. Du reste, et à raison des accidents qui l'ont traversée, cette épreuve ne saurait compter.

*** Hier samedi a eu lieu le début du ténor Sims Reeves dans *Linda di Chamouni*.

*** L'opéra d'Alary se répète sous le titre d'*I tre matrimonii*.

*** Dans le brillant concert donné vendredi dernier par Galli, qui avait groupé tous les artistes du Théâtre-Italien dans les salons élégants de Herz, on a applaudi, indépendamment de ces chanteurs aimés, le jeune pianiste Nacciarone, qui a joué un morceau de Thalberg avec un talent de véritable maître.

*** Les compositeurs qui se présentaient à l'Académie des beaux-arts pour remplir la place vacante par le décès de M. Spontini, sont MM. Batton, Benoist, Berlioz, Clapisson, Collet, Etwart, Martin (d'Angers), Niedermeyer, Panseron, Ambroise Thomas, Zimmermann. A l'ouverture de la séance d'hier, samedi 15, le secrétaire perpétuel a lu une lettre de M. Zimmermann qui, par une modestie qui l'honore, se désistait de sa candidature. Voici la liste des candidats présentés par la section de musique : MM. Thomas, Niedermeyer, Berlioz, Clapisson et Batton. L'Académie a ajouté à ces noms ceux de MM. Benoist et Panseron.

*** Aujourd'hui dimanche, il y aura exercice public des élèves au Conservatoire de musique et de déclamation. Le programme se compose de *l'Epreuve*, de Marivaux, jouée par MM. Sully Lévy, Gilles de Saint-Germain, Lesage; Mlles Périgat, Savary, Valérie; et des deux premiers actes de *Don Juan*, de Mozart, chantés par MM. Bussine, Merly, Sujol, Briatte, Shannon; Mlles Chambard, Cotteret et Tillemont.

*** La messe d'Adolphe Adam a été exécutée à Lyon sur le grand théâtre, et cette singularité, qui a quelque chose d'honorable pour la direction, n'a pas nui au succès de l'œuvre religieuse. On a trouvé que le compositeur, qui lui-même dirigeait l'exécution, avait su se créer un genre nouveau, sévère sans roideur, gracieux sans prétention, noble et chaleureux tout ensemble, qu'enfin il avait accordé au goût de son époque tout ce qu'il était possible de lui concéder, sans déroger aux principes de l'art. Mme Jullienne s'est distinguée parmi les interprètes de cette composition remarquable. — Demain lundi, au même théâtre, première représentation de *Giralda*, du même auteur.

*** La question du troisième théâtre lyrique en est toujours au même point. Le ministre n'a pas encore statué sur l'avis de la commission des théâtres, favorable à son établissement dans la salle du Théâtre-Historique, et à la demande de M. Séveste.

*** Une proposition de M. Sautayra tendante à remplacer le droit qui se prélève aujourd'hui sur les recettes brutes des théâtres et concerts au profit des hospices, par un droit plus fort, mais qui ne serait perçu que déduction faite des frais, a été repoussée mercredi dernier par l'Assemblée législative.

*** Il est question d'un opéra dont la musique serait écrite par Duprez, le célèbre chanteur, sur des paroles de M. Edouard Duprez, son frère, et que l'on représenterait à Londres, dans la saison prochaine, sur le théâtre de Sa Majesté.

*** La reprise du *Prophète* a ramené la foule au théâtre de la Nouvelle-Orléans, et triomphé de l'aversion que témoignait toujours le public pour les représentations du lundi et du jeudi.

*** Notre collaborateur, M. Adrien de La Fage, est de retour à Paris, après un séjour de plus de deux ans en Italie. Nos abonnés n'ont pas oublié, sans doute, les lettres intéressantes qu'il nous a adressées pendant son absence, et que nous avons publiées dans la *Gazette musicale*. M. de La Fage rapporte grand nombre de documents nouveaux sur l'histoire de la musique, particulièrement sur celle du moyen âge.

*** On a inauguré tout récemment à Guéret, département de la Creuse, un orgue de la fabrique de M. Stein, dont le talent est déjà connu des musiciens pour l'excellence de ses produits. Le rapport de réception de cet orgue que nous avons vu, fait le plus grand honneur à ce facteur. Le département de la Creuse avait toujours été jusqu'ici fort arriéré pour la musique; l'inauguration de cet orgue est d'un heureux présage.

*** La salle de concerts de la Société d'harmonie, due au zèle philantropique et dévoué de M. Mallet fils, amateur de musique distingué vient d'être inauguré à Saint-Omer. Un très-beau concert a eu lieu à l'occasion de cette solennité, et Mlle Moisson, dont nous avons eu plus d'une fois l'occasion de signaler le talent, a cette fois encore éveillé de vives sympathies; elle s'est fait surtout vivement applaudir dans le grand air du *Prophète*, que fait admirablement ressortir le timbre mâle et sonore de sa voix de contralto; ensuite, dans la tyrolienne de Betly et une romance dramatique de M. Achille Lestrelin intitulée : *le Supplice de Jeanne d'Arc*.

*** Mlle Céline Milhès, fille du professeur et compositeur de ce nom, donne une matinée musicale dimanche 23 mars, dans la salle Sax, avec le concours de nos premiers artistes; parmi les morceaux qu'elle fera entendre, se trouve le concerto-symphonie de notre grand pianiste Prudent.

*** Mlle Thérèse Jaurès, que nous avons souvent citée pour son talent sur

le violoncelle, vient de publier, sous le titre d'*Evohé*, une polka brillante pour le piano.

*** M. Amédée de Roubin vient aussi d'écrire une valse, qu'il a fait exécuter au Gymnase musical militaire.

*** M. Gottschalk donnera, jeudi prochain, à huit heures du soir, 20 mars, un grand concert dans la salle des Artistes musiciens (bazar Bonne-Nouvelle). Deux célébrités, M. Herman, le violoniste, et Mme Ugalde, de l'Opéra-Comique, prêteront successivement leur concours à l'éminent pianiste.

*** Mardi 19, on exécutera à Saint-Eustache une messe en musique de la composition de M. Nicou-Choron. Les artistes de l'orchestre et de chœurs seront dirigés par M. Dietsch. L'*O salutaris* sera chanté par Mme Gaveaux-Sabatier.

*** Mardi 25 mars, à 8 heures du soir, salle Sax, concert donné par Mme Farrenc. On peut se procurer des billets, au prix de 6 fr., chez la bénéficiaire, rue Taitbout, 10.

*** Le concert de M. Kruger, qui devait avoir lieu le jeudi 13 mars, est remis au mardi, 18 mars, à huit heures du soir, dans les salons de M. Pleyel, à cause de l'indisposition subite de Mme Laborde et de M. Mairalt.

*** M. Hess, l'un des pianistes les plus distingués de nos villes de province, est en ce moment à Paris. Nous avons eu l'occasion de l'entendre, bien qu'il ne donne pas de concert public, et nous avons trouvé que son talent méritait une réputation toute parisienne.

*** Un jeune pianiste français, Ferdinand Croze, a donné dernièrement un brillant concert à Vienne, capitale de l'empire d'Autriche.

*** Le bal annuel au bénéfice de l'Association des artistes dramatiques est toujours fixé au samedi, 22 mars, et aura lieu dans la salle de l'Opéra-Comique.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— LA CASCADE, caprice-étude, par *R. Mulder*, op. 12, dédié à Mme *Marie* PLEYEL, et que l'illustre pianiste joue dans tous ses concerts avec un immense succès, et toujours bissée, vient de paraître à Paris, chez Alexandre Grus, éditeur, boulevart Bonne-Nouvelle, 31, et à Lyon, chez J. Benacci Peschier.

— **Mme Ve LAUNER**, boulevard Montmartre, 16, éditeur des ouvrages complets de Bach, Beethoven, Haydn, Marcello, Mozart, et des opéras français et italiens en petit format, vient d'ajouter à ses riches collections un chef-d'œuvre resté inédit jusqu'à ce jour, *Écho et Narcisse*, de Gluck, pour piano et chant, dont le prix réduit est de 8 fr. L'édition est extrêmement soignée et d'une correction irréprochable.

Le même éditeur vient de faire paraître cinq nouvelles compositions pour le piano, de M. Duvernoy, dont voici les titres :

Op. 22.	Goutte de rosée, grande valse de salon.....	4	50
Op. 23.	La Voix du cœur, 2e caprice, étude.....	6	»
Op. 24.	Le Chevalier enchanté, 2e ballade.....	6	»
Op. 25.	La jolie fille de Perth, 2e romance sans paroles...	3	»
—	Nymphe des bois, 2e polka élégante.....	2	50

Etude de Me EMARD, avoué à Lyon, rue Pizay, 3.

CONTREFAÇONS LITTÉRAIRES ET MUSICALES.

La troisième chambre du Tribunal civil de Lyon, jugeant correctionnellement en son audience du cinq février mil huit cent cinquante et un, a rendu le jugement suivant :

Entre MM. Brandus et Cie, Heugel et Cie, Schonenberger, Richault, tous éditeurs de musique, demeurant à Paris, agissant tous solidairement et dans les mêmes intérêts, poursuites et diligences de M. Catelin, lequel fait élection de domicile et constitution d'avoué en l'étude et personne de Me Emard, avoué près le Tribunal civil de Lyon, où il demeure, rue Pizay, 3, plaignants et parties civiles;

Et encore entre le sieur François-Jules Colombier, éditeur de musique, demeurant à Paris, rue Vivienne, lequel fait aussi élection de domicile et au besoin constitution d'avoué en l'étude et personne dudit Me Emard, aussi plaignant et partie civile;

D'une part :

Et 1° Pierre Nauvert, libraire, demeurant à Lyon, quai de l'Hôpital, 90;

2° Jean Perdereau, libraire, demeurant à Lyon, quai de l'Hôpital, 96;

3° Etienne Marin, libraire et marchand de vieux livres, demeurant à Lyon, rue Sainte-Marie-des-Terreaux;

4° Nicolas Pourny, marchand libraire, demeurant à Lyon, quai de l'Hôpital, 118;

Prévenus de contrefaçon de divers morceaux et pièces de musique dont les plaignants sont cessionnaires,

D'autre part ;

Attendu que MM. Brandus et Cie, Heugel et Cie, Schonenberger, Richault et Colombier ont suffisamment justifié de leurs droits à la propriété des œuvres musicales dont ils ont fait saisir des morceaux ou extraits dans les magasins de Nauvert, Pourny, Marin et Perdereau, suivant procès-verbal du vingt et un décembre mil huit cent cinquante;

Attendu que ces pièces ou morceaux de musique sont presque tous copiés à la main, et qu'il est évident que ce genre de reproduction peut, tout aussi bien que l'impression et la gravure, porter atteinte à la propriété des auteurs, quand il devient une spéculation, et qu'il est ainsi exploité dans un but commercial; qu'il prend alors, en effet, tous les caractères d'une véritable contrefaçon, telle qu'elle est prévue et définie par la loi du 19 juillet 1793, et par l'article 425 du Code pénal;

Attendu que le grand nombre de copies à la main saisies chez les prévenus, et dont plusieurs sont de la même nature, ne permet pas de douter qu'elles ont toutes été faites pour être mises dans le commerce, et faire ainsi concurrence aux propriétaires des compositions musicales ainsi reproduites, ce qui caractérise suffisamment la contrefaçon;

Attendu toutefois qu'il n'est pas suffisamment démontré que Nauvert, Marin, Pourny et Perdereau aient contribué à cette contrefaçon, en copiant eux-mêmes ou en faisant copier les pièces de musique saisies dans leurs magasins, que leur profession de marchands bouquinistes et brocanteurs, achetant dans les ventes publiques, explique suffisamment à quel titre ils en sont devenus possesseurs;

Attendu que, s'ils ne sont pas les auteurs ou les complices de cette reproduction frauduleuse, il est suffisamment établi qu'ils ont vendu et débité les produits de la contrefaçon, puisque tous les morceaux de musique énumérés au procès-verbal du vingt et un décembre, ont été trouvés exposés et mis en vente, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur, et aux étalages de leurs magasins;

Attendu que le débit et la mise en vente d'ouvrages contrefaits constituent, aux termes de l'article 426 du Code pénal, un délit distinct de celui de contrefaçon, et si, pour le caractériser, il faut, comme pour tous les autres délits en général, qu'il y ait eu mauvaise foi et intention criminelle de la part du débitant, et qu'il ait connu l'origine frauduleuse de la marchandise mise en vente; les prévenus, dans l'espèce, ne sauraient exciper utilement de leur bonne foi, du moment qu'il est demeuré constant aux débats, qu'avant la saisie, et dès le cinq décembre, ils avaient été prévenus par M. Catelin, fondé de pouvoirs des éditeurs, d'avoir à cesser tout commerce de ce genre, sous peine d'être poursuivis en contrefaçon;

Attendu, néanmoins, qu'il existe dans la cause des circonstances atténuantes qui permettent de faire en faveur des prévenus l'application de l'article 463 du Code pénal;

Vu les articles 425, 426 et 427 du même code, qui ont été lus à l'audience par le président, et qui sont ainsi conçus :

« 425. Toute édition d'écrits, de compositions musicales, de dessins, de peintures ou de toute autre production imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon, et toute contrefaçon est un délit. »

» 426. Le débit d'ouvrages contrefaits, l'introduction sur le territoire français d'ouvrages qui, après avoir été imprimés en France, ont été contrefaits chez l'étranger sont un délit de la même espèce. »

« 427. La peine contre le contrefacteur ou contre l'introducteur, sera une amende de cent francs au moins, et deux mille francs au plus, et contre le débitant, une amende de vingt-cinq francs au moins, et de cinq cents francs au plus.

La confiscation de l'édition contrefaite sera prononcée, tant contre le contrefacteur, que contre l'introducteur et le débitant. »

Par ces motifs, le Tribunal joint les plaintes et les citations introduites séparément contre lesdits sieurs Nauvert, Pourny, Marin et Perdereau, suivant exploits enregistrés du vingt-sept décembre mil huit cent cinquante;

Reçoit l'intervention de Colombier, formée par exploit du 15 janvier suivant, et statuant sur lesdites instances jointes, par application des articles 427 et 463 du code pénal, dont lecture a été donnée,

Condamne Nauvert, Pourny, Marin et Perdereau, chacun à une amende de seize francs;

Ordonne la confiscation de toutes les pièces et morceaux de musique saisis chez eux, ainsi que le tout est énuméré et écrit dans le procès-verbal du vingt et un décembre;

Et statuant sur les conclusions des parties civiles,

Condamne lesdits Nauvert, Pourny, Marin et Perdereau, à leur payer, pour réparation du préjudice qu'ils leur ont causé, chacun la somme de vingt-cinq francs;

Ordonne en outre que, conformément aux dispositions de l'article 429 du Code pénal, le produit de la confiscation ci-dessus prononcée sera remis aux parties civiles et à chacun suivant ses droits;

Ordonne l'insertion par extrait du présent jugement dans un journal de Paris et trois journaux de Lyon, au choix des parties civiles;

Condamne les prévenus aux frais de la procédure, qui, ainsi que les frais d'insertion dans les journaux, seront supportés par quart par chacun d'eux;

Les frais de la procédure liquidés à soixante-quatre francs soixante-dix centimes, outre le coût et accessoires du présent jugement;

Fixe à six mois la durée de la contrainte par corps.

Pour extrait certifié conforme.

Signé : EMARD, avoué.

EN VENTE :

Chez BRANDUS et Ce, rue Richelieu, 87.

LA PARTITION PIANO ET CHANT

DE

LA DAME DE PIQUE

Opéra comique en 3 actes,

DE

F. HALÉVY,

DE L'INSTITUT.

Prix : 15 fr. net.

BRANDUS ET Cie,

ÉDITEURS DE MUSIQUE,

87, rue Richelieu, et 40, rue Vivienne, à Paris.

MUSIQUE DE PIANO FACILE.

LECARPENTIER

Mosaïque sur les *Treize*. 2 suites. Chaque. 6 »
Mosaïque sur le *Sherif*. 2 suites. Chaque.. 6 »
Op. 37 Trois mélodies de Schubert, variées.
N° 1. La Sérénade..... 4 50
N° 2. Adieu..... 4 50
N° 3. Rosemonde..... 4 50
Op. 42. Variations brillantes sur la *Favorite*. 6 »
Op. 54. Fantaisie sur la *Reine de Chypre*... 6 »
12e bagatelle sur *le Lac des Fées*..... 5 »
13e bagatelle sur *Guido et Ginevra*..... 5 »
14e bagatelle sur les *Treize*..... 5 »
15e bagatelle sur *le Sherif*..... 5 »
16e bagatelle sur *la Tarentelle* de Rossini.. 5 »
23e bagatelle sur *Zanetta*..... 5 »
Op. 94. Fantaisie facile sur *la Sirène*..... 5 »
24e et 25e bagatelles sur *la Favorite*. Chaq. 5 »
26e et 27e bagatelles sur *le Guitarrero*. Chaq. 5 »
33e et 34e bag. sur *la Reine de Chypre*. Chaq. 5 »
36e et 37e bagatelle sur *Charles VI*. Chaq.. 6 »
44e bagatelle sur *Otello*..... 5 »
45e bagatelle sur *I Puritani*..... 5 »
46e bagatelle sur *la Muette de Portici*..... 5 »
47e bagatelle sur *la Danse des Esprits*..... 5 »
48e bagatelle sur *Moïse*..... 5 »
49e bagatelle sur *le Cheval de Bronze*..... 5 »
50e bagatelle sur *le Réveil d'un beau jour*.. 5 »
52e bagatelle sur *la Barcarolle*..... 5 »
53e bagatelle sur *Guillaume Tell*..... 5 »
54e bagatelle sur *le Philtre*..... 5 »
55e bagatelle sur *le Stabat* de Rossini..... 5 »
56e bagatelle sur *le Serment*..... 5 »
57e bagatelle sur *le Comte Ory*..... 5 »
59e bagatelle sur *Fra Diavolo*..... 5 »
60e et 61e bagatelles sur *les Mousquetaires de la Reine*. Chaque..... 5 »
63e bagatelle sur *le Barbier de Séville*..... 5 »
64e bagatelle sur *la Donna del lago*..... 5 »
65e bagatelle sur *la Norma*..... 5 »
66e bagatelle sur *la Gazza ladra*..... 5 »
67e bagatelle sur *il Matrimonio segreto*... 5 »
68e bagatelle sur *la Fiancée*..... 5 »
69e bagatelle sur *le Dieu et la Bayadère*... 5 »
70e bagatelle sur *Italiana in Algeri*..... 5 »
71e bagatelle sur *Lestocq*..... 5 »
75e bagatelle sur *Sultana*..... 5 »
76e bagatelle sur *le Siége de Corinthe*..... 5 »
77e bagatelle sur *le Pirate*..... 5 »
78e bagatelle sur *Joconde*..... 5 »
79e bagat. sur *le Trompette de M. le Prince*. 5 »
82e bagatelle sur *Robert Bruce*..... 5 »
83e bagatelle sur *Jeannot et Colin*..... 5 »
84e bagatelle sur *Elisire d'amore*..... 5 »
86e bagatelle sur *Zelmire*..... 5 »
87e bagatelle sur les motifs de Hérold..... 5 »
88e bagatelle sur *la Bergère châtelaine*.... 5 »
89e bagatelle sur *Cendrillon*..... 5 »
90e bagatelle sur les Soirées de Rossini.... 5 »
91e bagatelle sur *Actéon*..... 5 »
92e bagatelle sur *Marie-Thérèse*..... 5 »
93e bagatelle sur *le Portefaix*..... 5 »
94e bagatelle sur *le Malheur d'être jolie*... 5 »
95e bagatelle sur *les Chaperons blancs*.... 5 »
98e bagatelle sur *les Chasses de Labarre*... 5 »
99e bagatelle sur *le Billet de Loterie*..... 5 »
100e bagatelle sur *Tancredi*..... 5 »
101e bagatelle sur *Haydée*..... 5 »
102e bagatelle sur *la Niobé*..... 5 »
103e bagatelle sur *Anna Bolena*..... 5 »
104e bagatelle sur *Don Juan*..... 5 »
106e 1re bagatelle sur *le Val d'Andorre*.... 5 »
107e 2e bagatelle sur *id*..... 5 »
108e bagatelle sur *le Violon du Diable*..... 5 »
109e 1re bagatelle sur *le Prophète*.....net. 2 »
110e 2e bagatelle sur *id*.....net. 2 »
116e 1re bagatelle sur *la Fée aux Roses*.net. 2 »
117e 2e bagatelle sur *id*.....net. 2 »
122e 1re bagatelle sur *l'Enfant prodigue*... 5 »
123e 2e bagatelle sur *id*..... 5 »
124e 1re bagatelle sur *la Dame de Pique*... 5 »
125e 2e bagatelle sur *id*..... 5 »

HENRI LEMOINE.

Op. 11 Divertissement sur *Guillaume Tell*. 5 »
12e bagatelle sur *le Pré aux Clercs*..... 5 »
13e bagatelle sur le galop de *Gustave*..... 5 »
25e bagatelle sur l'*Ambassadrice*..... 5 »
26e bagatelle sur *le Domino noir*..... 6 »
Bagatelle sur *les Diamants de la Couronne*. 5 »
Bagatelle sur *la Part du Diable*..... 5 »
Bagatelle sur *la Sirène*..... 5 »

A. LEDUC.

Op. 99 Fantaisie sur *le Duc d'Olonne*..... 5 »
Op. 110. Fantaisie sur *la Part du Diable*.. 6 »
Op. 124. Fantaisie sur *la Sirène*..... 7 50
Op. 127. Fantaisie sur *la Barcarolle*..... 6 »
Op. 136. Fantaisie sur *les Mousquetaires de la Reine*..... 6 »
Op. 137. Les Mignonnes, trois petites fantaisies, 3 suites :
N° 1. Le Domino noir..... 5 »
2. Les Diamants de la Couronne.. 5 »
3. Le Pré aux Clercs..... 5 »
Op. 140. Fantaisie sur *Robert Bruce*..... 6 »
Fantaisie sur *Guillaume Tell*..... 7 50
Fantaisie sur *Haydée*..... 5 »

FERDINAND KELLER.

Les Vacances, douze compositions originales et faciles, douze suites :
N° 1. Valse gracieuse.
2. Maria-Polka.
3. Souvenir de Baden, nocturne.
4. Valse sentimentale.
5. Souvenir de Séville, boléro
6. La belle fleur, valse à deux temps.
7. Nocturne.
8. Tyrolienne.
9. Rondo.
10. Promenade.
11. Dernier Plaisir, rondo.
12. Marche de la Rentrée.
Chaque numéro.....net. 4 50
Réunies.....net. 12 »

G. REDLER.

Le Livre d'or des jeunes demoiselles :
Op. 45. 1re bagatelle sur *Robert-le-Diable* 5 »
Op. 46. 2e — sur la *Favorite*..... 5 »
Op. 47. 3e — sur la *Juive*..... 5 »
Op. 48. 4e — sur les *Huguenots*... 5 »
Op. 49. 5e — sur la *Reine de Chypre* 5 »
Op. 50. 6e — sur *Charles VI*..... 5 »
Op. 56. 7e — sur le *Déserteur*.... 5 »
Op. 74. Variations sur le *Lazzarone*..... 5 »
Op. 79. Les Roses sans épines. En six livres :
Liv. 1. Huit petits airs faciles..... 5 »
2. Huit petits airs de divers caractères..... 5 »
3. Quatre bluettes..... 5 »
4. Trois rondinos..... 5 »
5. Deux divertissements..... 5 »
6. Variations sur un thème original 5 »
Op. 98. Valse sur les *Mousquetaires de la Reine*..... 5 »
Op. 137. Fantaisie sur le *Val d'Andorre*.. 5 »
Op. 144. Fantaisie sur la *Fée aux Roses*. Net. 2 50
Petite fantaisie sur l'*Enfant prodigue*.. 5 »

E. WOLFF.

La Jeune pianiste, ouvrage élémentaire et progressif destiné aux pensionnats, aux professeurs et aux mères de famille qui s'occupent de l'éducation musicale de leurs enfants. Six volumes en 36 livraisons illustrées de six dessins.

Premier volume.
Op. 123.
LE PETIT POUCET.

Nos 1. Richard Cœur-de-Lion. Le Désert. Robert le-Diable. La Juive.
2. Robin-des-Bois. Norma. Le Carnaval de Venise. Guido et Ginevra.
3. Les Huguenots. Mazurka. Le Barbier de Séville.
4. Polka. Valse allemande originale.
5. Dernière pensée de Weber. La Reine de Chypre.
6. La Favorite. Norma.

Deuxième volume.
Op. 124.
LE CHAPERON ROUGE.

Nos 1. Mosaïque de l'Elisire d'amore, de Donizetti.
2. La Favorite. Tarentelle de la Reine de Chypre. Charles VI.
3. Maria, rondo-valse de salon.
4. Mosaïque du Templario.
5. Polka de Strauss. Ariette des Huguenots.
6. Air viennois varié. Rondino de la Reine de Chypre.

Troisième volume.
Op. 125.
LE CHAT BOTTÉ.

Nos 1. Air allemand varié.
2. Rondino sur une polka originale.
3 Fantaisie mignonne sur la Vestale.
4. Mosaïque de Guido et Ginevra.
5. Petite fantaisie sur la Sonnambula.
6. Valse de Preciosa. L'heureux gondolier, barcarolle de Dœhler.

Quatrième volume.
Op. 126.
CENDRILLON.

Nos 1. Fantaisie et variations sur Beatrice di Tenda.
2. Prière d'Otello, de Rossini.
3. Rondo-valse sur Mina, mélodie de Meyerbeer.
4. Air russe varié.
5. Marche de Moïse, de Rossini.
6. Fantaisie sur le Crociato, de Meyerbeer.

Cinquième volume.
Op. 127.
LA BICHE AU BOIS.

Nos 1. Le Désert, mélodie arabe variée
2. Polonaise favorite des Puritains, de Bellini.
3. Divertissement de la Reine de Chypre.
4. Saltarelle, de Félicien David.
5. Valse brillante, de Strauss, variée.
6. Fantaisie sur Adelia, de Donizetti.

Sixième volume.
Op. 128.
PEAU D'ANE.

Nos 1. Variations brillantes sur la Niobé, de Paccini.
2. Nocturne sur la Berceuse, de Vivier.
3. Divertissement militaire sur le Rhin allemand, de Félicien David.
4. Fant. sur le chant national de Charles VI.
5. Petit caprice sur la Poste, de Schubert.
6. Thème original, de Thalberg, varié.
Chaque numéro séparé..... 4 50
Chaque volume réuni..... 18 »

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 12. 23 Mars 1851.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.
Londres. Delizy et Ce, 13, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 31, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement
Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse. 30
Etranger. 34

Annonces.
30 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Académie nationale de musique, le *Démon de la nuit*, opéra en deux actes (1re représentation), par **Henri Blanchard**. — Conservatoire national de musique et de déclamation, exercice des élèves, *Don Juan* et *l'Epreuve*. — Concerts, Société de Ste-Cécile, l'Union musicale, etc., par **Henri Blanchard**. — Droit des hospices sur les théâtres, par **Ernest Deschamps**. — Correspondance, Amiens. — Nouvelles et annonces.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE.

LE DÉMON DE LA NUIT,

Opéra en 2 actes, libretto de M. Bayard, *partition de* M. Rosenhain.

(Première représentation le 17 mars 1851.)

Avec le *Comte Ory*, vaudeville de MM. Scribe et Poirson, Rossini a fait une de ses plus charmantes partitions. M. Rosenhain, virtuose pianiste et lecteur de première force, s'est mis aussi à composer un opéra en deux actes sur le *Démon de la nuit*, vaudeville de MM. Etienne Arago et Bayard, joué il y a une quinzaine d'années, et qui est aussi devenu un libretto d'opéra d'un genre très-musical. On aurait pu l'écrire d'une façon plus soignée, d'un style un peu plus littéraire, car nous n'avons guère pu saisir au passage que cette pensée assez poétique et assez neuve :

Tout homme, jeune ou vieux, simple, noble ou commun,
Par l'amour se métamorphose,
Comme, en passant sur une rose,
Le zéphir se change en parfum.

Il y a un peu de tout dans cette légende aérienne et musicale du Nord : de la *Favorite*, d'abord, quand Fernand brise son épée et la jette aux pieds du roi ; puis de l'opéra-comique de *Giralda*, lorsque cette nouvelle Psyché porte la lumière au visage du vieux courtisan. *La scène se passe à la cour de Danemarck, costume Louis XIII*, dit le libretto. Comme nous ne connaissons pas de souverain de ce pays du nom de Louis XIII, nous avons pensé que l'auteur a voulu dire que les Danois de l'époque choisie par lui s'habillaient comme les Français sous le règne du roi de France, fils de Henri IV.

Fille d'honneur de la reine-mère du royaume de Danemarck, Mathilde est fort préoccupée du démon de la nuit, sylphe, idéalité dont la voix suave et tendre est venue mystérieusement frapper son oreille et son cœur dans les bosquets du parc royal. Cette Lavallière au petit pied prête au jeune roi Frédéric tous les charmes dont un préjugé populaire et même nobiliaire s'est plu à douer le démon de la nuit. Pour garder la foi que, *in petto*, elle a juré à cet être fantastique, elle refuse de s'unir à Edgard, son cousin, officier du roi, qui aime bien un peu aussi Mlle Edith, autre fille d'honneur de la reine-mère, et qui est sous la garde, ainsi que Mathilde, de Mme de Grommer, intendante des filles d'honneur. Cette double, on pourrait dire cette triple intrigue d'amour, puisque le baron, gouverneur du jeune roi, conte ou a conté fleurette à Mme Grommer, se dénoue à la satisfaction de tous. Le roi quitte le rôle de démon de la nuit pour prendre celui d'époux de Mathilde, *idole de son âme;* Edgard épouse Edith, et je n'oserais jurer que le vieux gouverneur n'épousera pas la vieille gouvernante, Mme de Grommer.

De tout cela il est résulté un libretto musical, ainsi que nous l'avons déjà dit, et sur lequel M. Rosenhain a écrit une musique consciencieusement faite; des mélodies qui, sans être précisément marquées au coin de l'originalité, sont distinguées et toujours richement accompagnées. Son instrumentation est dans la manière moderne, actuelle. Si elle est un peu trop abondante pour le sujet, pour le ton général de l'ouvrage, qu'on peut appeler un opéra de genre, elle est du moins diversifiée et bien distribuée entre les divers instruments : les sonorités en sont variées et par conséquent sans lourdeur. La partie vocale est traitée avec beaucoup d'art par le compositeur. Il serait à désirer qu'il en fût de même pour la mesure de la scène, qui ne s'apprend que par une longue habitude d'écrire pour le théâtre.

L'éclectisme est à l'ordre du jour dans l'art musical et dramatique ; il n'y a que les ignorants exclusifs qui déclarent que tel genre, telle manière, tel style vaut mieux qu'un autre. Certainement le *faire* de Mozart ne ressemble pas à celui de Rossini, celui d'Auber à ceux de Boïeldieu, d'Hérold, etc., etc. M. Rosenhain, qui, de prime abord, n'a pas pu se faire une individualité, dans la musique dramatique surtout, où il est si difficile de montrer une véritable originalité, a cependant mis dans sa partition des choses charmantes, ingénieuses et toujours distinguées. La ballade chantée par Mathilde au premier acte : *Le soir à l'heure où tout sommeille*, est tout empreinte de fraîcheur et d'une couleur fantastique. Le chant du démon est encore plus vaporeux; et la manière de le faire entendre sur plusieurs points du parc lui donne une vague idéalité pleine de charme et qui provoque on ne peut mieux à la rêverie ; il traverse aussi heureusement l'action de la pièce que les bosquets dans lesquels il se prolonge et se perd en échos lointains. Le finale du premier acte, après que Mathilde en tombant aux pieds du roi, s'écrie : *Je suis mariée!* est traité chaleureusement et avec une grande puissance d'instrumentation

Le second acte est plus riche de bons morceaux que le premier. Le chœur bachique des jeunes officiers à l'extérieur contraste heureusement avec celui des filles d'honneur sur le devant de la scène. Les couplets en style espagnol, et qui s'éloigne du style de tant de boléros insignifiants qu'on écrit maintenant pour instruments ou voix, ont de l'entrain : la mélodie s'y mêle on ne peut plus heureusement avec de jolis effets d'orchestre. On a beaucoup applaudi, comme on applaudira sans doute et justement, aux représentations suivantes, un bel

air de Mathilde et un duo passionné et largement développé entre le roi et la jeune fille d'honneur. Il y a encore une charmante romance du roi, *Ombre du mystère!* et un chœur des filles d'honneur qui est du plus pittoresque effet, et on ne peut mieux traité pour les voix.

L'ouvrage, mis en scène d'une façon intelligente, et dans lequel on ne peut se dispenser de remarquer de frais décors et de plus frais costumes, est fort bien joué. Roger y déploie comme à son ordinaire son double talent de bon comédien et de bon chanteur.

On distingue surtout dans la partie lyrique les deux voix sœurs en justesse, en éclat, de Mme Laborde et de Mlle Nau. Rien de plus étonnant que la vocalisation de ces deux cantatrices. Leurs traits sont d'une audace, d'une pureté, d'un *brio* qui provoquent les applaudissements de toute la salle. C'est donc un succès de cantatrices et de bon compositeur à inscrire dans les annales de l'Opéra.

HENRI BLANCHARD.

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

EXERCICE DES ÉLÈVES.

Don Juan et l'**Epreuve.**

C'est par la petite comédie de Marivaux que commençait la séance, qui devait se terminer par les deux premiers actes de la traduction française du chef-d'œuvre de Mozart. Pour des élèves, la difficulté était à peu près égale des deux parts, et il ne leur était pas plus aisé de bien jouer l'*Epreuve* que de bien chanter *Don Juan*. Mais les exercices du Conservatoire ne justifieraient pas leur titre, s'ils n'avaient pour but qu'un déploiement agréable et commode des facultés naturelles ou acquises dont les élèves sont plus ou moins en possession. Ce dont il s'agit d'abord, c'est de les *exercer*, de les former, de les instruire, en les obligeant à l'étude de certaines œuvres, dont la valeur n'est pas contestable, bien qu'elles ne soient plus tout à fait à la mode de notre temps : c'est de les initier à la connaissance des divers styles, des diverses écoles, dont se compose l'ensemble de leur art.

Quel est le jeune chanteur, quelle est la jeune cantatrice, qui n'ait à se féliciter un jour ou l'autre de s'être plié dans l'école aux exigences musicales du génie de Mozart? Certainement il y aurait plus d'avantage actuel, plus de plaisir et d'éclat, à chanter un ouvrage du répertoire courant, un ouvrage fait d'hier pour les artistes d'aujourd'hui, et que l'on sait par cœur avant d'avoir pris la peine de le feuilleter. Mais le Conservatoire demande autre chose à ses nourrissons, et voilà pourquoi Mozart, Gluck, Méhul, apparaissent sur ses programmes plus souvent que sur les affiches de nos théâtres parisiens.

Les deux premiers actes du *Don Juan* traduit en français ne contiennent que le premier acte du *Don Juan* primitif; mais cet acte à lui seul vaut des opéras entiers. Le principal rôle avait été confié à Bussine jeune, frère de l'artiste de l'Opéra-Comique, élève comme lui de Garcia pour le chant. La ressemblance des voix est remarquable chez les deux frères : c'est le même timbre, la même qualité, le même accent. Le plus jeune paraît avoir plus de verve comique. La nature ne l'avait donc pas destiné au rôle de *Don Juan :* il n'en saurait reproduire ni la séduction, ni la chaleur entraînante et terrible. Il l'a chanté avec une voix excellente, et puis c'est tout. Merly est mieux taillé pour le rôle de Leporello : il l'a bien joué, bien chanté, sauf le récitatif, qu'il transforme en pur dialogue, sans soupçon de musique. Sujol s'est distingué dans le rôle d'Ottavio; Shannon et Briatte n'avaient que peu de chose à faire dans celui du commandeur et celui de Mazetto. Dans les rôles de femme, Mlles Chambard et Cotteret se distinguaient par deux voix de soprano puissantes et dramatiques; Mlle Tillemont, par une voix légère et un jeu gracieux. Les deux premières nous représentaient Dona Anna et Dona Elvire; la 3e, Zerline. Ce sont là des élèves (nous parlons de ceux des deux sexes) qui donnent des espérances pour le théâtre et qui s'y produiront bientôt.

L'orchestre et les chœurs, aussi recrutés parmi les élèves, ont fait leur devoir, comme toujours.

C'est Levasseur, professeur de déclamation lyrique, qui, secondé par M. Batton, professeur de la classe d'ensemble vocal, avait dirigé les répétitions et la mise en scène. M. Girard conduisait l'orchestre. On leur doit des éloges pour la bonne façon dont l'exercice a marché. S'il y a de l'honneur, il y a aussi quelque fatigue à mener au feu des conscrits.

Dans la comédie de Marivaux, on a surtout applaudi M. Lesage, qui jouait le rôle de Blaise, et Mlle Valérie, qui jouait celui de Lisette. Mlles Savary, Périgat, MM. Sully Lévy et Gilles de Saint-Germain ont fait preuve d'intelligence et de zèle dans les autres rôles.

CONCERTS.

SOCIÉTÉ DE SAINTE-CÉCILE.

Cette association d'artistes, entée sur une société d'amateurs, a bien compris sa mission; elle s'est montrée tout à la fois classique et progressive, et son avenir nous semble assuré. La partie artistique est bien dirigée, et la partie financière ne l'est pas moins bien par un comité administratif qui prend ses fonctions au sérieux. Le noyau financier a été mis en bonne terre; il est presque arbre maintenant, et porte déjà des fruits, c'est-à-dire que quelques milliers de francs gagnés dans les concerts de cette année ont été placés en rentes sur l'État. L'esprit de chiffres et d'ordre, comme l'imagination, doit caractériser l'enfant de l'harmonie en ce temps de provisoire, d'attente et d'instabilité.

Le dernier concert de la *Société de Sainte-Cécile* a été, comme les précédents, remarquable par la bonne exécution de musique rétrospective, classique et moderne, que l'habile chef d'orchestre fait dire avec autant de soin que d'intelligence et de chaleur.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

Ce que M. Séghers et ses associés ont fait pour la musique à grand orchestre, pour les larges et puissantes manifestations musicales de nos grands maîtres, MM. Alard et Dancla le font, aussi chacun de son côté. Alard, secondé, excité par l'habile collaboration de MM. Franchomme, Ney, Armingaud, etc., continue ses intéressantes séances de musique classique, qui vont bientôt finir, aux regrets des dilettantes, et ils sont nombreux, de cette musique sévère, et bonne, et douce, et substantielle pour l'oreille, l'esprit et le cœur. MM. Dancla ont donné leur dernière séance dimanche dernier dans les salons de M. Hesselbein. Ils y ont fait entendre un quatuor de Haydn, œuvre 81; les fameuses variations du même compositeur *sur l'hymne national autrichien*, qu'ils ont dites d'une finesse et d'un charme inexprimable. La fantaisie de Maurer pour deux violons et violoncelle sur la romance du *Joseph* de Méhul, a fait grand plaisir, ainsi qu'un trio pour piano, violon et violoncelle, composé par M. Charles Dancla, et fort bien dit par M. Auguste Wolff, Arnaud Dancla et l'auteur. Cette intéressante matinée musicale s'est terminée par une exécution parfaite du quintette en *la* majeur de Mozart, de ce chef-d'œuvre de science, de grâce et de goût qui a été dignement interprété par MM. Dancla, Blanc et Drapper.

GRANDE MATINÉE MUSICALE DONNÉE PAR ANGELO BARTELLONI.

Puisque nous en sommes au chapitre des violonistes, nous ne pouvons nous dispenser de mentionner la grande matinée susdite dans laquelle s'est produit un jeune Romain, virtuose sur le violon, ayant nom Angelo Bartelloni. L'appréciation du talent de ce jeune artiste n'est pas chose facile à formuler. Nous voudrions qu'elle pût s'accorder avec les devoirs de l'hospitalité qu'on pratique si bien en France à l'égard des étrangers, qu'on préfère souvent même aux régni-

coles; mais les droits imprescriptibles de la critique et de la vérité ne doivent pas être mis en oubli.

Par la suppression, sur son programme, du titre modeste de monsieur ou d'*il signor*, Angelo Bartelloni semble s'être posé tout d'abord en Paganini, en homme célèbre.

Nous reconnaissons deux écoles en France dans l'art de jouer du violon, qui nous vient d'Italie, on ne peut le contester : l'école classique des grands maîtres Corelli, Tartini, Pugnani et son élève Viotti. — j'en passe et des meilleurs, — dont la belle école française, au temps de la première république, qui se composait des Kreutzer, Rode, Baillot et autres, a suivi et maintenu les principes; l'autre manière, l'école romantique, excentrique, a été mise en honneur par Paganini, qui, dans le genre satanique, fantaisiste, avait été précédé par Alexandre Boucher, aussi célèbre par sa ressemblance avec Napoléon que par sa manière de procéder sur le violon, manière dans laquelle il unissait parfois le style au caprice et la sagesse à la folie. Sivori, se disant élève de Paganini, et Ole-Bull, violoniste norwégien, ont parcouru l'Europe musicale en essayant cette façon fantastique de jouer du violon; ils y ont peu réussi. Voici donc venir le Romain Angelo Bartelloni qui fait de l'électisme dans cet art si difficile de manier ce qu'on appelait autrefois le roi des instruments. M. Bartelloni, sans nous montrer cependant l'audace et la fougue d'Alexandre Boucher, les capricieuses excentricités de Paganini, les difficultés diaboliques d'Ole-Bull, continue assez bien les bagatelles musicales, les fantaisies d'archet *sul ponticello d'il signor* Sivori; mais cela ne fait pas un violoniste, un artiste sérieux. Certainement M. Bartelloni n'est pas absolument dépourvu de toutes les qualités constitutives qui mettent un musicien ordinaire sur la voie de devenir un virtuose; il y a dans son intonation de la justesse et de la sensibilité; il fait bien parler toutes les notes des arpèges par la prestesse de son archet, qui embrasse et mord bien aussi la double corde; mais il n'a pas de style; mais ses points d'orgue par gammes coulées et descendantes sentent le violoniste rococo du XVIIIe siècle; mais, mais, mais.....

Les mais à cet égard ne finiraient jamais.

CONCERT DE M. W. KRUGER.

M. W. Kruger est un de nos plus agréables pianistes et compositeurs de jolie musique de salon; il a voulu pourtant débuter, dans le concert qu'il a donné mardi passé chez Pleyel, par la grande sonate en *fa* mineur (œuvre 57) de Beethoven. L'andante et le finale si chaleureux ont été dits par M. Kruger en artiste, en virtuose qui comprend le maître, et il a été aussi généralement que justement applaudi par un auditoire des plus distingués. Le bénéficiaire n'a pas fait moins de plaisir par sa fantaisie intitulée *la Harpe éolienne*, rêverie inédite; par un *Caprice de concert*, sur le *Sturm-Galopp*; par un fort beau duo pour deux pianos, sur *Eurianthe*, par M. Ravina, et dans un autre morceau de concert pour piano seul, composé par M. Kruger.

L'art musical belge a été dignement représenté dans ce concert par Mme Laborde, MM. Mairalt et Dubois. Ce dernier, violoniste au jeu fin, expressif, et se manifestant sous une apparente et belle tranquillité, qui ne fait que masquer la verve et la chaleur, a exécuté une fantaisie toute pleine d'élégantes mélodies, qui ont vivement impressionné les auditeurs; privilége, au reste, de cet instrument, qui recèle, exprime toutes les émotions quand il est dans des mains habiles.

CONCERT DE M. JULES LEFORT.

Chanteur dramatique, puisqu'il a débuté à l'Opéra, chanteur de salon, disant bien la romance et l'air de baryton, excellent professeur, M. Lefort a donné un brillant concert dans la salle Herz. Aimé des artistes les plus aimés du public de Paris, le bénéficiaire, qui s'est toujours fait un plaisir de mettre sa voix et sa complaisance, et son zèle au service des virtuoses donneurs de concerts, s'est vu rendre la pareille, ce dont a profité la société nombreuse et distinguée qui s'était promis un vrai plaisir, et qui ne s'est pas trompée, en assistant à ce concert.

SOIRÉES DE MUSIQUE INTIME.

Mlle NICOLO ET Mlle MATTMANN.

Les réunions où l'on fait de la musique dans l'intimité le disputent en ce moment aux concerts publics et fastueux, par leur nombre et par la bonne musique qu'on y entend. Mercredi passé, le sténographe de l'Assemblée nationale avait réuni dans son salon, voisin de la vaste salle où l'on entend souvent une singulière musique, faisant partie du concert européen qui n'est pas sans dissonances, quelques-uns des virtuoses de cette capitale des arts dont nous narrons en cette feuille les faits et gestes, et que nous nous dispenserons de citer ici. Nous croyons devoir signaler pourtant à nos lecteurs une nouvelle physionomie artistique qui s'est montrée là en qualité de pianiste et compositeur: Mlle Nicolo, fille du musicien célèbre à qui l'Opéra-Comique a dû tant de mélodiques et heureuses partitions. Mlle Nicolo, par un sentiment musical héréditaire, sait donner, ce qui est si rare chez nos pianistes compositeurs, une allure dramatique à ses compositions, qui, si elles ne sont pas de longue haleine, si elles ne s'appuient pas sur des études sévères en composition, offrent cependant, et comme instinctivement, logique, unité de pensée, jolis dessins mélodiques avec de pittoresques *imitations*, et des marches d'harmonie qu'on pourrait croire échappées à la plume d'un docteur en la science des sons. Cette musique, ces études se nomment *Chanson du Nord, les Larmes, le Rendez-vous de chasse*, et d'autres titres encore qui disent, qui démontrent, que l'auteur a du moins une pensée avant que d'écrire. C'est un moyen d'en faire naître chez ses auditeurs; et ces pensées ne peuvent qu'être flatteuses pour la personne qui sait si bien rendre les siennes au moyen d'une plume, et les dire, les transmettre, les animer, les chanter sur le clavier avec l'éloquence et la passion de son art.

Et puisque nous parlons d'éloquence et de passion, comment ne pas citer cette âme, cette sensibilité, cette exubérance de passion musicale jetées, répandues sur ces touches d'ivoire inerte que nul virtuose n'empreint d'autant d'expression que Mlle Mattmann? Louise Mattmann ne compose point; elle ne dit que les pensées des autres, des grands maîtres; mais elle les fait siennes. Son style a la plastique splendide de Haendel lorsqu'elle interprète une œuvre quelconque de cet Anglo-Saxon à formes consciencieuses, larges et carrées, *oratoriales*, si l'on peut s'exprimer ainsi, jusque dans la moindre chose; elle s'anime et semble brûler et souffrir du feu sacré, mortel, qui consumait Weber, lorsqu'elle nous transmet un des chefs-d'œuvre de ce compositeur, à chaudes inspirations; et dans le finale de la sonate de Beethoven (œuvre 31), elle pleure toutes les larmes d'une amante abandonnée ou celles d'une mère qui vient de perdre son enfant idolâtré; elle poétise ces pleurs, ces plaintes. Si la nature ne lui a pas donné, — on peut le dire, — des traits dignes d'être remarqués, elle est belle de toutes les beautés, de tous les mystères physiologiques de son art, dont elle fait un culte, dont elle semble la prêtresse et la victime tout à la fois. Et puis la voilà qui, *passant du grave au doux*, vous brode de ses dix doigts agiles l'*arabesque*, ce tissu pianistique de l'art moderne et fantaisiste, ces bruits vagues de mélodie et d'aériennes harmonies aux sons magiques desquels on croit entendre et voir danser les Péris de l'Orient.

C'est ainsi que Mlle Mattmann faisait voyager notre pensée, et sans doute celles de ses autres auditeurs, dans une soirée de musique intime qu'elle a donnée mercredi dans le domicile maternel.

CONCERT DE L'UNION MUSICALE AU JARDIN-D'HIVER.

Comme ce voyageur niais, craintif et hâbleur qui prétendait qu'il était descendu dans une île déserte toute remplie de sauvages, on pourrait dire que le *Désert* a peuplé le Jardin-d'Hiver. Il y a longtemps qu'on n'a vu dans ce paradis terrestre, dans ce lieu de féerie et de plantes exotiques une réunion aussi nombreuse d'auditeurs. La société de l'Union-Musicale doit se féliciter du résultat financier qu'elle a obtenu dimanche passé; elle veut, dit-on, en recommencer l'épreuve avec *Christophe Colomb*. L'effet artistique du *Désert* a, comme par le

passé, excité la rêverie plus que l'enthousiasme. L'exécution en a été bonne, et M. Vernet, chanteur nouveau et peu connu, a dit l'Invocation à la nuit avec une voix moins *castrata* que son prédécesseur, mais avec plus de sentiment musical et de charme.

— C'est dans la salle homonyme du prénom de cette nouvelle pianiste qu'a été donnée une fort jolie soirée musicale, dans laquelle la bénéficiaire s'est fait justement applaudir. Elle a dit, avec M. Jacquard, le duo de Wolff et Batta sur la *Favorite*; l'andante de la *Lucie*, par Liszt, et plusieurs morceaux légers de salon, dans lesquels elle a montré un jeu net, élégant et de classique professeur.

GIRALDA A LYON.

Il nous vient en échos des bords du Rhône des bruits du succès, des applaudissements obtenus par la *Giralda* d'Adam. L'ouvrage a été bien joué par Dufrêne, le ténor léger du lieu; par Laurent, qui fait mieux que de serrer la haire avec la discipline de *Tartufe*, et qui a bien chanté le rôle du roi; par Falbert, suffisamment comique et Laruette, comme on dit en province, dans le personnage du meunier; et enfin par la jeune cantatrice qui a rempli le rôle de Giralda, bien que sa vocalisation fût un peu embarrassée par une indisposition. L'orchestre, sous la conduite de son digne chef George Hainl, a été donner une sérénade à l'auteur de *Giralda*, après la représentation de cet ouvrage.

Lyon a la primeur, en ce moment, du talent d'un violoniste italien nommé Rastrelli, et qui est, dit-on, le Paganini de l'époque. Nous verrons bien, nous entendrons bien, et nous saurons bien le dire à nos lecteurs.

HENRI BLANCHARD.

DROIT DES HOSPICES SUR LES THÉATRES.

Revenons un peu sur cette discussion, dans laquelle les hospices ont encore remporté la victoire au préjudice des théâtres. Une proposition avait été faite par l'un des membres de l'Assemblée législative, pour arriver à l'allègement d'un impôt ruineux. M. Sautayra demandait que le droit des hospices se prélevât, non plus sur les recettes brutes, mais sur les bénéfices. Nous convenons que la perception ainsi établie aurait pu devenir singulièrement difficile et souvent illusoire; nous ne défendons pas la proposition dans sa forme, mais nous soutenons qu'elle était au fond de toute justice, et nous tenons à prouver que les arguments sur lesquels on s'appuie pour maintenir l'impôt tel qu'il existe n'ont pas la moindre solidité.

L'éloquent avocat du droit des hospices a commencé par dire : « C'est un impôt sur le plaisir au profit de l'indigence. » M. le président Dupin est dans l'erreur, et nous disons, nous : « C'est un impôt » prélevé sur des entreprises commerciales, qui ne diffèrent en rien » de toutes les autres. » Eneffet, que ces entreprises aient pour but d'amuser ou de nourrir, de vêtir, de chauffer, d'éclairer, cela ne fait rien à l'affaire, si elles procèdent par les mêmes moyens, si elles supportent les mêmes charges et courent les mêmes dangers.

« Mais, poursuit M. Dupin, l'impôt s'ajoute au prix de la place im- » posée. Ce n'est donc pas sur l'entrepreneur que l'impôt est perçu, » mais sur le spectateur. C'est à lui que l'on dit : partout où vous » paierez 20 sous pour entrer au spectacle, vous ajouterez 2 sous pour » les pauvres; partout où vous donnerez 3 fr., vous donnerez 6 sous » pour les pauvres, et s'il y avait encore deux caisses comme dans » l'origine, vous donneriez le prix de la place intégralement au théâ- » tre, et vous feriez verser dans le tronc des pauvres les sous addition- » nels pour les pauvres. L'impôt procède du prix de la place, mais il » est en sus et ne peut être confondu avec ce prix. Si vous mettez » maintenant le tout dans la même caisse, si celui qui donne les billets » reçoit à la fois leur prix et le dixième en sus, il reçoit bien l'argent » du spectateur, mais ce n'est pas pour la caisse théâtrale. Il ne re- » çoit pour cette caisse que ce qui est pour le spectacle; c'est comme » dépositaire préposé des hospices qu'il reçoit le dixième, et à la » charge de le rendre immédiatement aux hospices. Si la recette est » bonne, tant mieux pour les pauvres; si elle est médiocre, tant pis » pour les théâtres, tant pis pour les pauvres. Mais enfin, dans les deux » cas, on ne demande rien à l'entrepreneur : ce n'est pas lui qui est » imposé, c'est le spectateur, qui, en entrant, paie sa place et paie » l'aumône. »

Voilà le raisonnement dans toute sa force, ou plutôt dans toute sa faiblesse : un enfant y répondrait. Nous demandons franchement à M. le président Dupin s'il oserait proposer l'application d'un pareil système à un marchand de sucre ou de bas de coton, et s'il se croirait fondé à lui dire : « J'établis dans votre boutique un tronc pour » les pauvres : à chaque livre de sucre ou à chaque paire de bas que » vous vendrez, vous ferez verser deux sous, quatre sous, six sous, » plus ou moins, selon le prix de l'objet, par l'acheteur. Vous en- » tendez que je ne vous demande rien à vous, marchand, et que je ne » vous prends rien. Le prix de votre sucre ou de vos bas reste le » même; c'est l'acheteur qui payera l'impôt. — Mais non, monsieur, » s'écrierait le marchand, c'est moi qui le payerai de ma poche, » car il est évident qu'on m'achètera moins de sucre ou moins de » bas. L'acheteur se soucie peu de ce que devient son argent; il re- » garde la somme qu'on lui demande et règle son budget là-dessus. » Cela est élémentaire en économie domestique et politique. »

La réponse du marchand serait sans réplique, et les directeurs de spectacle peuvent s'en servir aussi bien que lui. L'impôt sur le plaisir n'en est pas moins un impôt, et ne se paie pas avec plus de plaisir qu'un autre. En tout cas, il ne laisse pas un vide moins grand dans la bourse. S'il suffisait de la distinction des caisses et de la destination différente des sommes perçues pour rendre l'impôt insensible, alors on serait bien bon et bien simple de ne pas l'élever plus haut, de ne pas le porter, par exemple, au niveau du prix du billet. Les directeurs auraient beau se plaindre, on les consolerait en leur disant : « Qu'est-ce que cela vous fait, puisqu'on » ne touche pas au prix de vos places? Nous demandons, il est vrai, » le double au spectateur, mais nous ne faisons que profiter de l'oc- » casion. Une fois qu'il a délié les cordons de sa bourse, qu'importe » qu'il y prenne peu ou beaucoup? »

C'est ainsi que l'on dit maintenant aux directeurs : « Qu'importent » deux sous, quatre sous, six sous, vingt sous par personne? » Excusez, messieurs, cela importe beaucoup; au bout du mois, au bout de l'année, cela fait une somme considérable : qu'elle ait été dépensée pour les théâtres ou à propos des théâtres, le résultat est le même. Pour chaque spectateur, cette somme finit par représenter le prix de plusieurs billets qu'il se dispense de payer, et les théâtres y perdent d'autant.

La vérité vraie, incontestable, c'est que plus le billet est cher, moins on est tenté de le prendre. Plus on demande à la fois d'argent au public, moins souvent il revient. Regardez-vous comme indifférent à la fortune des théâtres ce prélèvement d'un million, de quinze cent mille francs, fait en certaines années sur la bourse du public, au profit de celle des hospices? Ce million, ces quinze cent mille francs, c'est précisément ce que les théâtres ont perdu dans ces mêmes années, et vous appelez cela un impôt sur le plaisir!

Notez bien qu'il faut toujours que les frais d'une entreprise répondent à la somme dépensée par le public. Il y a une vieille maxime qui dit que le public en veut pour son argent. Il paye et veut être servi en conséquence. Donc, les directeurs ne seraient pas admis à se justifier de leur parcimonie sur ce que le prix du billet ne leur revient pas tout entier. Le public ne s'embarrasserait guère de leurs explications, et les enverrait au diable, tout comme si, dans un restaurant à 2 fr. par tête, on lui servait, sous prétexte du droit des pauvres, un dîner à 32 sous.

Le droit des pauvres est contemporain du privilége : ce sont deux machines de guerre qui convenaient à leur époque, mais qui, depuis

l'invention de la poudre à canon, ne valent pas mieux l'une que l'autre. Le privilége théâtral avait sa raison d'être alors que tous les arts, toutes les industries ne s'exerçaient qu'en vertu d'un privilége. De même on conçoit le droit des pauvres dans un temps où il n'y avait qu'un théâtre ou deux à Paris et où ces théâtres gagnaient des sommes énormes et à coup sûr. C'est alors que Louis XIV pouvait frapper son Académie royale de musique d'un impôt du sixième sur les recettes; mais déjà, sous le Régent, il fallut le réduire au neuvième, parce que le pays était moins riche, moins florissant; parce que les théâtres commençaient à se multiplier, à se faire concurrence. Aujourd'hui, toutes proportions gardées, croyez-vous qu'un impôt du dixième ou du onzième ne soit pas exorbitant? Et sur les concerts, cet impôt n'est-il pas du huitième? Il absorbe toujours le bénéfice quand il y en a, et le fait est rare; il augmente les frais et la perte, qui n'est, hélas! que trop commune, aux dépens des artistes grands et petits, obscurs et célèbres! Ah! si les pauvres savaient ce qu'ils imposent de sacrifices, de douleurs, de désespoir aux pauvres artistes, ils ne voudraient pas de leur argent!

Donc, rien de plus faux en fait que la thèse soutenue avec tant d'éclat et d'applaudissements par M. le président Dupin : « C'est le spectateur qui paye l'impôt et non l'entrepreneur. » Au contraire, c'est toujours l'entrepreneur, s'il s'agit de spectacle; toujours l'artiste, s'il s'agit de concert, qui paye de ses deniers cet impôt accablant.

Il y a plus, et en droit, les tribunaux décident toujours qu'il en doit être ainsi : les tribunaux déclarent le directeur tenu d'acquitter le droit des hospices, lors même qu'il est parfaitement établi que la loge est donnée à titre gratuit et ne rapporte pas une obole à ce même directeur. Plusieurs jugements ont été rendus dans ce sens, à propos de loges à l'Opéra-Comique et aux Variétés. Dans ce dernier théâtre, le propriétaire de la salle, en vendant cet immeuble, s'était réservé une loge, sur laquelle les hospices réclamaient leur droit; et qui des deux a été condamné à payer ce droit, le propriétaire, qui jouissait gratis de la loge, ou le directeur, qui n'en touchait pas le prix? Nous l'avons déjà dit, c'est le directeur, toujours le directeur. Quel impôt prélevé sur le plaisir, si c'est un plaisir d'être directeur!

La raison ne saurait toujours avoir tort, et il est impossible qu'on ne finisse par s'apercevoir que les théâtres sont dans leur droit en réclamant contre l'impôt des hospices. Les théâtres n'ont pas été créés uniquement pour faire l'aumône, surtout quand ils sont réduits eux-mêmes à la demander.

ERNEST DESCHAMPS.

CORRESPONDANCE.

Société philharmonique d'Amiens.

MME SONTAG ET SERVAIS.

Le 17 de ce mois, une fête musicale des plus séduisantes attirait au théâtre d'Amiens non-seulement tous les dilettanti de cette ville, mais encore ceux des villes voisines. Il s'agissait d'un concert au profit des pauvres, donné par la Société philharmonique avec le concours de Mme Sontag et de M. Servais.

Mme Sontag, au milieu de ses brillants succès, trouve toujours le temps de servir de providence au malheur. C'est, mue par ce beau sentiment de charité, qu'elle tient à honneur de ne jamais rien accepter lorsqu'elle consent à chanter au profit des pauvres.

La recette s'est donc trouvée augmentée, non-seulement de la rémunération que lui avait offerte la Société philharmonique, mais encore de son offrande personnelle.

Une députation de la Société philharmonique a reçu Mme Sontag à l'embarcadère du chemin de fer, et après l'avoir conduite à l'hôtel de France, où elle avait retenu son appartement, lui a offert un bracelet dont l'achat avait été l'objet d'une souscription particulière de la part des membres de la Société. Mme Sontag ne voulait pas l'accepter, dans la pensée que le prix en avait été prélevé sur le produit du concert dont le montant était destiné aux pauvres, et il n'a pas fallu moins que l'assurance formelle que la recette intégrale du concert aurait sa bienfaisante destination, pour qu'enfin le bracelet parvînt à la sienne.

Rien ne saurait peindre l'émotion de l'immense et brillant auditoire qui a salué, dans l'illustre cantatrice, par des applaudissements unanimes et prolongés, la magnificence du talent et à la générosité du cœur.

Mme Sontag a chanté cinq morceaux : le grand air de la *Tempesta*, d'Halévy; l'air suisse d'Eckert avec accompagnement de chœur; l'air de de Bériot; la *Nuit à bord*, romance de Lachner, avec accompagnement de violoncelle exécuté par Servais, et les variations du *Toréador*, d'Adam.

Nos éloges à cette voix si pure, si suave, si merveilleusement légère; à ces traits si fins, si délicats, constamment empreints du goût le plus parfait et le plus exquis, ne pourraient, si complets qu'ils fussent, rien ajouter à la célébrité de l'artiste vraiment divine que la Société amiénoise a eu le bonheur d'entendre et d'applaudir dans cette belle soirée de lundi dernier. Dans la deuxième partie du concert, des stances, composées en l'honneur de la cantatrice par M. Eug. Yvert, et mises en musique par M. Alexandre, interprétées par la voix de M. Dubosc et l'accompagnemées au piano par M. le comte Des Essarts, ont excité d'unanimes applaudissements.

Auprès de Mme Sontag, c'était un double bonheur que de trouver le grand violoncelliste Servais, qui a exécuté un nouveau concerto en *mi* mineur, un caprice sur le *Comte Ory*, avec accompagnement de 4 violoncelles et 2 contrebasses, et une brillante fantaisie sur *Lestocq*, qui a été unanimement redemandée par le public; recommencée avec beaucoup de bonne grâce par M. Servais, elle touchait à sa fin, lorsque tout-à-coup l'archet de l'artiste s'est brisé dans sa main. Obligé de s'interrompre, le célèbre violoncelliste s'est retiré sous un tonnerre d'applaudissements.

M. J. Deneux, le jeune et intelligent président de la Société philharmonique, véritable talent d'artiste, élève et ami de Tulou, a concouru à l'éclat de cette soirée. Outre l'accompagnement sur la flûte des variations du *Toréador*, il a exécuté avec une facilité, une pureté, une expression toute remarquable, une charmante fantaisie de Boehm.

L'orchestre et les chœurs, dirigés par M. Maurice Zag, auquel on doit des éloges, ont exécuté avec entrain et de la manière la plus satisfaisante l'ouverture de *Iubel*, de Weber; celle de *Gonzalve de Cordoue*, d'un jeune compositeur, M. Choulet; le chœur des gardes-chasse du *Songe d'une Nuit d'été*, d'Ambroise Thomas; et la prière des *Monténégrins* de Limnander.

Le soir même de l'arrivée de Mme Sontag, une sérénade lui a été donnée par l'orchestre de la Société philharmonique.

Amiens gardera longtemps le souvenir de cette solennité, qui a produit 5,715 fr., et les pauvres de la ville pourront bénir le nom des éminents artistes qui ont allégé leurs misères.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui, dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, *Guillaume Tell*, suivi de la *Vivandière*.

*** L'*Enfant prodigue*, donné vendredi, avait rempli la salle. La représentation a été fort brillante.

*** Une indisposition de Mme Viardot retarde en ce moment la reprise du *Prophète*.

*** La *Dame de pique* est destinée à continuer son succès de Paris en Allemagne. Déjà la traduction s'en prépare et plusieurs théâtres vont la monter. Pour qu'il ne manque rien à sa vogue, Mme Sontag en a adopté le principal rôle, qui convient si bien à son talent.

*** Enfin la *Tempesta* nous a été rendue hier au soir, et à la manière dont l'œuvre et les artistes ont été accueillis par le public, il n'y a pas lieu de craindre que l'interruption dont elle a souffert ne nuise à son effet. Lablache, Mme Sontag, Ida Bertrand, Gardoni, Colini, la charmante danseuse, Mlle Rosati, ont repris leurs rôles et les ont rendus avec plus de talent que jamais. Nous reviendrons sur cette représentation, qui sera suivie de plusieurs soirées non moins belles. Lablache et Mme Sontag ont été rappelés plusieurs fois.

*** Le ténor anglais, Sims Reeves, a fait ses débuts sur la scène du Théâtre Italien dans *Linda di Chamouni*. Sa voix est d'une nature sympathique et d'une expression touchante. Il pose le son, le soutient et l'enfle avec art; mais il abuse un peu de la méthode des contrastes du doux au fort et des prolongations excessives, qui jettent de la froideur dans le chant. Malgré ce défaut, il a obtenu beaucoup de succès, à côté de Mme Sontag et de Mlle Ida Bertrand, toujours excellentes et toujours applaudies dans les rôles de Linda et de Pierotto.

*** L'Académie des beaux-arts a procédé hier à l'élection d'un nouveau membre, en remplacement de Spontini. M. Ambroise Thomas a été élu au premier tour de scrutin. Les votants étaient au nombre de 38 : M. Ambroise Thomas a obtenu 30 voix; M. Niedermeyer, 5, et M. Batton, 3.

*** Nos lecteurs se rappellent peut-être le *nota* remarquable par lequel se terminait l'énumération des titres d'un candidat à la succession de Spontini à l'Académie des Beaux-Arts, et qui était conçu en ces termes : « Depuis quelques mois, M. Martin (d'Angers) travaille sérieusement à un *grand opéra* en trois actes. » La semaine dernière, on a pu lire dans un grand journal la

nouvelle suivante : « Le grand opéra en trois actes de M. J. Martin (d'Angers), » qui a pour titre : *Satmiel le nécromancien*, sera terminé avant la fin de » l'année, dit-on. » — Quel dommage qu'on ne l'ait pas su plus tôt!

*** Une demande de M. Basset, ancien directeur de l'Opéra-Comique, pour la création d'un troisième théâtre lyrique, a été soumise au ministre de l'intérieur et renvoyée à l'examen de la commission des théâtres.

*** Le ministre de l'intérieur vient de nommer M. Lecourt directeur du théâtre du Vaudeville, pour y continuer l'exploitation du genre auquel ce théâtre était consacré jusqu'alors.

*** L'ouverture du Théâtre de Sa Majesté à Londres a dû se faire hier samedi par *Lucia di Lammermoor*, suivie d'un *ballet à la Watteau*. Mlle Caroline Duprez débutait dans l'opéra, et Mlle Amalia Ferraris reparaissait dans le ballet. L'ouverture du théâtre Italien de Covent-Garden aura lieu samedi prochain par *Guillaume Tell*.

*** Fanny Elssler va quitter le théâtre. La célèbre danseuse, qui se trouve maintenant à Moscou, est attendue à Vienne, où elle donnera une représentation d'adieu dans les premiers jours du mois prochain. Ensuite, elle ira habiter la charmante villa qu'elle possède près de Brunn, en Moravie.

*** La place des Italiens va, dit-on, changer de nom et prendre celui d'un compositeur qui a travaillé longtemps avec succès pour l'Opéra-Comique. Elle s'appellerait désormais *place Nicolo*. Nous devons dire à cette occasion que Boïeldieu n'a pas encore de place ni de rue qui lui soit consacrée à Paris. Cependant son nom et ses ouvrages ne le cèdent, ni en popularité, ni en mérite à ceux de Nicolo. De plus, Boïeldieu était Français.

*** Charles de Bériot est à Paris avec les trois élèves qui jouent si merveilleusement le même concerto, comme un seul artiste pourrait le faire. On annonce que plusieurs concerts seront donnés par eux au Théâtre-Italien, sous la direction du grand violoniste, qui lui-même ne pourra, nous l'espérons, se dispenser de se faire entendre. Le premier concert aura lieu demain lundi.

*** MM. Fétis père et fils sont en ce moment à Paris. Nous avons, en outre, à signaler l'arrivée de deux artistes célèbres, Servais et Vieuxtemps.

*** Adolphe Adam est revenu depuis quelques jours de son voyage triomphal à Lyon.

*** Mlle Clémence de Reiset, dont récemment encore nous avions à apprécier le beau talent comme compositeur, vient d'épouser M. Charles de Grandval, capitaine d'état-major.

*** Alexandre Batta ne se fera entendre qu'une seule fois cet hiver. Il donnera, mercredi 26, une soirée musicale dans les salons de M. Sax, 30, rue Saint-Georges, avec le concours de plusieurs célébrités. Le talent et le nom du célèbre violoncelliste sont des garanties qui assurent le succès de cette soirée. On peut se procurer des stalles chez M. Sax.

*** Le *Prophète* va être incessamment représenté à Toulouse et à Metz.

*** La grande Société philharmonique de Paris, dirigée par M. Berlioz, donnera mardi 25 mars, à huit heures du soir son cinquième concert d'abonnement, dont voici le programme. — 1° *Episode de la vie d'un Artiste*, symphonie fantastique en cinq parties de Berlioz : 1. Rêveries, passions; 2. Un bal; 3. Scène aux champs; 4. Marche au supplice; 5. Songe d'une nuit du Sabbat; *Dies iræ* burlesque, Ronde du Sabbat; la Ronde du Sabbat et le *Dies iræ* ensemble. 2° Fantaisie pour piano exécutée par M. Reinecke. 3° Cavatine de *Benvenuto Cellini*, de Berlioz, chantée par Mme Gras-Dorus. 4° Air des *Abencerrages*, de Cherubini, chanté par M. Massol. 5° *La belle Voyageuse*, de Berlioz, légende irlandaise imitée de T. Moore par M. Gounet, chantée par un chœur de femmes. 6° Solo de flûte exécuté par M. Pétiton. 7° Ouverture nouvelle de Gastinel. 8° Air du *Cheval de Bronze*, d'Auber, chanté par Mme Gras-Dorus. 9° Air de *Linda di Chamouni*, de Donizetti, chanté par M. Massol. 10° Solo de violoncelle exécuté par le jeune Léon Massart, âgé de 12 ans. 11° *La Menace des Francs*, de Berlioz, marche et chœur exécutée pour la première fois. — Prix des places : stalles d'orchestre, 6 fr.; parquet, 5 fr.; Amphithéâtre, 3 fr.; Galerie, 2 fr. — On prend des billets d'avance chez MM. Brandus et Cᵉ, éditeurs de musique, rue Richelieu, 87; rue Vivienne, 40, ancienne maison Troupenas, et au bureau de la salle Sainte-Cécile.

*** Mardi 25 courant, à huit heures du soir, salle de M. Sax, rue Saint-Georges, 50, concert donné par Mme Farrenc, professeur au Conservatoire. PROGRAMME : 1° fragment du premier quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, composé par Mme Farrenc, exécuté par l'auteur, MM. Alard, Casimir Ney, Franchomme et Gouffé; — 2° *Maria*, air de Donizetti, chanté par M. Tesco; — 3° *Nonetto* pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, composé par Mme Farrenc, exécuté par MM. Alard, Casimir Ney, Franchomme, Gouffé, Dorus, Verroust aîné, Leroy, Rousselot et Verroust jeune; — 4° air de *Il Giuramento*, de Mercadante, chanté par M. Tesco; — 5° nouvelle sonate pour piano et violon, composée par Mme Farrenc, exécutée par l'auteur et M. Alard; — 6° fantaisie pour la flûte sur des airs écossais, composée par Briccialdi, exécutée par M. Dorus; — 7° variations pour trois pianos sur un thème de Bellini, composées par Mme Farrenc, exécutées par l'auteur et ses élèves, Mlles Aulagnier et Salomon. — Prix du billet, 6 fr. S'adresser chez Mme Farrenc, rue Taitbout, n° 10.

*** Louis Lacombe, apportera aux pauvres son offrande pour l'année 1851, en organisant un charmant programme pour le troisième concert qu'il donnera, le mardi 8 avril, dans la salle Bonne-Nouvelle, à huit heures du soir. Louis Lacombe y exécutera, pour la première fois à Paris, un trio inédit et plusieurs compositions nouvelles.

*** Dimanche prochain la 5ᵉ séance de musique de chambre de MM. Alard et Franchomme. On y entendra le 7ᵉ quatuor de Beethoven; le trio de Mozart en *mi*; *Intermezzo*, de Mendelssohn; duo de piano et violoncelle; et le quintette en *mi*, d'Onslow.

*** Avant de quitter Paris, où ils ont obtenu de si beaux succès tant en public que dans des soirées particulières, M. Charles Reinecke, pianiste, et le violoniste Otto de Kœnigslœw, donneront le 2 avril prochain, dans la salle Sax, un concert d'adieu. Mme Duval et M. Reinthaler, chanteur de Berlin, M. Nebich, premier trombone de la chapelle de Weimar, et M. Wohlers, violoncelliste allemand, ont promis leur concours. M. Reinecke se rend à Cologne, où il vient d'être appelé à titre de professeur au Conservatoire.

*** Mercredi dernier, M. de Sayve, compositeur-amateur, avait réuni une trentaine de personnes dans la grande salle du palais du Luxembourg, pour leur faire entendre quelques morceaux d'harmonie militaire écrits par lui. Il avait été question d'une symphonie pour instruments de cuivre, mais on n'a exécuté que des marches en pas redoublés, sauf une marche funèbre, composées sur le modèle ordinaire du genre. Tous ces morceaux ont été applaudis par un auditoire intime. Nous croyons que pour les bien apprécier, il faudrait les entendre en plein air.

*** La mise en scène de la *Dame de pique*, rédigée par M. L. Palianti, vient de paraître. On y retrouve le même soin et le même talent que l'ingénieux artiste apporte à tous ses travaux.

*** L'escadre chinoise qui amène les productions du céleste empire à l'exposition de Londres, a relâché à Sainte-Hélène. En reconnaissance du bon accueil qu'ils y avaient reçu, MM. les Chinois ont donné une représentation dramatique : *l'OEil de feu*, imitation de *Michel et Christine*, de M. Scribe; la solennité s'est terminé par un concert, dont la répétition n'a pas été demandée : jamais sons plus discordants n'avaient déchiré les oreilles des assistants.

Chronique départementale.

*** *Tours*, 14 mars. — Plusieurs artistes de Paris, appartenant aux orchestres des trois théâtres lyriques, MM. Berou, Fromhertz, Mas, Dufour, Labro, Brunot, Romeden, Leroy, Rousselot, Mazzoli et M. Leroy jeune, pianiste lauréat du Conservatoire, sont venus nous donner une excellente idée de la musique de chambre, trop peu connue ici, et le succès de cette première excursion en amènera certainement d'autres non moins heureuses. Le grand septuor de Beethoven, celui de Hummel, la *Promenade en mer* de Félicien David, un quintette de Mozart, pour instruments à vent, un quatuor d'Haydn, ont été couverts d'applaudissements mérités. MM. Brunot, Berou et Leroy, comme solistes, sur la flûte, le violon et la clarinette, ont partagé les suffrages de l'auditoire.

*** *Elbeuf*, 18 mars. — Au quatrième acte de *Lucie*, M. Carré, qui chantait le rôle d'Edgard, entraîné sans doute par l'émotion de la scène, s'est enfoncé la lame de son poignard assez profondément dans la poitrine. Il est tombé aussitôt et on l'a porté évanoui dans sa loge. La blessure, quoique grave, n'offre pas de danger sérieux.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 21 mars — Ernst est de retour de sa tournée triomphale dans les provinces, où il a donné 31 concerts, dans un temps fort court et avec un succès constant. Vivier est aussi revenu, et l'on espère qu'après les ovations qu'il a recueillies sur son passage, il voudra bien fournir à la capitale une nouvelle occasion d'applaudir son beau talent.

*** *Gand*, 17 mars. — La première représentation de l'*Enfant prodigue* a été l'occasion d'une véritable solennité artistique et musicale. Notre administration a bien mérité du public en lui donnant, après Paris, les prémices du nouveau chef-d'œuvre d'Auber, et le public à son tour s'est montré enthousiaste de cette musique si belle, si franche, si entraînante, si mélodieuse et si pleine de sentiment. Tous les morceaux sans exception ont été chaleureusement applaudis; le troisième acte tout entier a enlevé les suffrages. MM. Saint Denis (Ruben), Allard (Azaël), Zelger (Boccheris), Buguet (Sethos), ainsi que Mesdames Bonvoust (Nefté), Stranski (Jephtéle), et Cœurioz, ont rempli leurs rôles de la manière la plus brillante. Les chœurs et l'orchestre, conduits par M. Bovery, l'excellent chef, ont été constamment à la hauteur de leur tâche, en interprétant cette partition si richement instrumentée. La mise en scène est splendide, et les divertissements ont été réglés avec un talent remarquable.

*** *Bruxelles*. — Le théâtre *del Circo* a mis à l'étude : *Jeanne la Folle*, grand opéra en quatre actes du maestro Muzio, chef d'orchestre du théâtre. Dimanche aura lieu le bénéfice de la *prima donna*, la signora Medori. — MM. Quelus et Bocca montent *Athalie*, de Racine; les chœurs seront chantés par les artistes de la troupe italienne.

*** *Berlin*. — Le 15 février a eu lieu la cinquième représentation de *Giralda*; la salle était comble, et le public reconnaissant a vivement applaudi Mme Herrenburger-Tuczek, MM. Mantius et Salomon. — Le 15 février a eu lieu une représentation de *Robert-le-Diable* au bénéfice de Mme Kœster. Les applaudissements les plus bruyants ont accompagné l'éminente cantatrice de scène en scène; à la fin il y a eu rappel sur la scène, bouquets et couronnes.

— Mme Castellan a terminé ses représentations par le rôle de Rosine du *Barbier de Séville*. La salle était comble; le succès de Mme Castellan a été des plus brillants. Après chaque acte la cantatrice a été rappelée sur la scène.

*** *Zurich.* — Depuis de longues années, notre Opéra n'avait déployé autant d'activité que pendant cette saison. Dans le courant du mois dernier, *la Juive* d'Halévy a été représentée trois fois. Cette belle partition a eu le plus grand succès, tant sous le rapport de l'exécution que de la mise en scène. Très-prochainement, la reprise des *Huguenots*.

*** *Vienne*, 13 mars. — La Société des amis de la musique d'Autriche prépare un grand festival pour le 26 de ce mois, jour anniversaire de la mort de Beethoven. Il y aura deux mille exécutants, et parmi les ouvrages composant le programme de cette solennité se trouvent la symphonie héroïque et la musique d'*Egmont*, de Beethoven. Cette dernière œuvre n'a pas été exécutée à Vienne depuis dix ans.

*** *Darmstadt.*— Au théâtre Grand-Ducal on a mis à l'étude *Aurélie, ou la Fiancée de Bulgarie*, œuvre posthume de Conradin Kreutzer.

*** *Barcelone*, 14 mars. — *Robert le-Diable* a été mis en scène pour la première fois au théâtre du Lycée, avec de magnifiques décors et costumes. Mmes de Giuli et de Roissy remplissaient les rôles d'Isabelle et d'Alice. Elles ont été fort applaudies, ainsi que Rodas dans celui de Bertram. Le ténor Font a réussi dans le rôle de Rambaldo ; celui de Robert n'a pas été aussi favorable à l'artiste qui en est chargé.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Nous recevons de M. Alexandre Boucher la lettre suivante, que nous insérons sans rien changer au texte :

Batignolles, 20 mars 1851.

Me retirant à ma campagne, là je n'aurai plus besoin de mon excellent violon *Stradivarius*, reconnu des meilleurs: il contribua à mes succès européens. Certes, il n'est pas inférieur à ceux des *Vi tti*, *Rode* et autres, vendus 6,000 fr. chaque; je ne le céderai pas à moins de 5,000 fr. qu'il me coûte, n'en faisant pas spéculation.

Les personnes qui voudront faire cette précieuse acquisition pourront le voir et l'essayer chez moi *seulement*, de midi à 2 heures, rue de l'Ecluse, 13, à Batignolles, très-près la barrière de Clichy.

Veuillez avoir la bonté, Monsieur, d'insérer cette lettre dans votre obligeant journal; ce sera servir l'art musical que d'utiliser encore ce violon exquis, dont je peux me priver, n'ayant plus l'intention de me faire entendre en public; mes autres me suffiront, notamment celui dont m'honora l'Institut de France.

Accoutumé à la bienveillance des littérateurs, qui n'oublièrent pas que je fus des premiers à consacrer mes faibles talents souvent au seul profit des nécessiteux, ainsi je ne doute pas de cette utile insertion dont je vous remercie d'avance.

Votre reconnaissant, doyen des virtuoses,
ALEXANDRE BOUCHER,
Dernier des violons classiques et premier des novateurs d'actualités, etc.

Chez BRANDUS et Cie, rue Richelieu, 87.

HERCULE
GRAND GALOP
POUR LE PIANO
PAR
Adrien TALEXY.
Prix : 5 fr.

DIANE
POLKA-MAZURKA
POUR LE PIANO
Par Adrien TALEXY.
Prix : 5 fr.

EXPOSITION DE LONDRES. — BILLETS de SAISON. — M. Sams, propriétaire de la librairie royale, St-James's-street, a l'honneur de faire savoir qu'il est en mesure de délivrer des *billets de saison* pour l'*exposition universelle* de Hyde Park. — Billets d'hommes, £3 3s.; pour les dames, £2 2s. — S'adresser à la librairie royale de Sams, St-James's-street, vis-à-vis le palais Saint-James. — On trouve à la même adresse des billets pour tous les théâtres.

Mme Ve LAUNER, éditeur des ouvrages complets de Bach, Beethoven, Haydn, Marcello, Mozart, et des opéras français et italiens en petit format, vient de publier les trois grands trios pour piano, violon et violoncelle, de F. Lavainne, Op. 57. 58. 59. Le grand quintette, Op. 60, du même auteur, ainsi que son grand septuor, Op. 61. Prix marqué de chaque, 15 fr. Ces nouvelles œuvres d'un artiste sérieux n'auront pas moins de succès que ses précédentes.

DEUX QUADRILLES
POUR LE PIANO
Par MUSARD.
Prix de chaque : 4 fr. 50.

VALSE POUR LE PIANO
PAR
Emile ETTLING.
Prix : 5 fr.

EN VENTE chez BRANDUS et Cie.

LA
PARTITION
POUR
PIANO ET CHANT
DE
LA DAME DE PIQUE
Opéra comique en 5 actes,
Paroles de M. Eugène SCRIBE,
MUSIQUE DE
F. HALÉVY
DE L'INSTITUT.
Format in-8°.
Prix : 15 fr. net.

Rue Richelieu, 87. Rue Vivienne, 10.

NOCTURNE CONCERTANT
POUR PIANO ET VIOLON
Par N. LOUIS.
Prix : 9 fr.

GRANDE FANTAISIE BRILLANTE
POUR PIANO
Par H. ROSELLEN.
Op. 426. — Prix : 9 fr.

BRANDUS ET Cie,

Éditeurs, 83, rue Richelieu, et 40, rue Vivienne, à Paris.

MUSIQUE DE PIANO MOYENNE FORCE.

BLUMENTHAL.

Op. 1. La Source, caprice..... 6 »
Op. 2. Deux caprices : le Rêve, la Brillante.. 5 »
Op. 3. Trois mélodies : le Calme, une Fleur, Valse styrienne..... 5 »
Op. 4. Fête cosaque, caprice..... 6 »
Op. 5. Trois mazurkas..... 6 »
Op. 6. Deux valses en 2 suites, chaque..... 5 »
Op. 7. Une nuit à Venise, fantaisie.....net 3 »
Op. 8. Les deux Anges, morceau caractéristique.....net 3 »
Op. 9. Trois mazurkas.....net 3 »
Op. 10. N° 1. La Brise du Soir.....net 2 »
Op. 10. N° 2. Nocturne.....net 2 »
Op. 11. Les Oiseaux, caprice.....net 3 »
Op. 12. Chant national des Creates.....net 2 »
Op. 14. La Plainte.....net 3 »
Op. 15. L'Eau dormante.....net 3 »
Op. 16. Consolation, fantaisie.....net 3 »
Op. 17. Marche militaire..... 5 »
Op. 17 *bis*. Marche funèbre..... 5 »
Op. 18. Scène de ballet..... 7 50
Op. 19. Nocturne impromptu..... 5 »
Op. 20. Trois Mazurkas..... 7 50

GORIA.

Op. 21. Fantaisie sur les *Mousquetaires de la Reine*..... 9 »
Op. 24. Fantaisie sur la *Sultana*..... 7 50
Op. 41. Grande Mazurka originale..... 5 »
Op. 47. Fant. dramatiq. sur le *Val d'Andorre* 9 »
Op. 50. La Brise, fant. brillante sur *Haydée*.. 9 »
Fantaisie brillante sur la *Favorite*.....net 4 »
Fantaisie brillante sur la *Fée aux Roses*...net 4 »

HALL.

Op. 11. Morceau de salon, fantaisie sur les *Diamants de la Couronne*..... 7 50
Op. 15. Fant. brillante sur la *Part du Diable* 7 50
Op. 27. Grande fantaisie sur la *Sirène*..... 7 50
Op. 30. Sonate..... 7 50
Op. 34. Fantaisie brillante sur la *Barcarolle*. 6 »
Op. 35. Fantaisie brillante sur *Fra Diavolo*.. 7 50
Op. 38. Grande fantaisie sur le *Comte Ory*... 7 50
Op. 39. Fantaisie sur les *Mousquetaires de la Reine*..... 7 50
Op. 53. Fantaisie brillante sur *Robert Bruce*. 7 50
Op. 54. Fantaisie brillante sur *Haydée*..... 7 50

KALKBRENNER.

Op. 150. Rondolette brillant sur la *Favorite*. 7 50
Op. 151. Fantaisie sur le *Guitarrero*..... 7 50
Op. 152. Souvenirs des *Diamants de la Couronne*, fantaisie..... 6 »
Op. 155. La Créole, valse brillante..... 6 »
Op. 157. Fantaisie sur la *Reine de Chypre*.. 7 50
L'Echo, scherzo brillant..... 5 »
Op. 159. Mélange sur le *Duc d'Olonne*..... 7 50
Op. 160. Souvenirs du *Stabat*, de Rossini, grande fantaisie..... 7 50
Op. 165. Grande fantaisie de bravoure sur *Charles VI*..... 9 »
Op. 174. Les charmes de Carlsbad, rondo de concert..... 9 »
Op. 176. Fantaisie brillante sur la *Barcarolle* 7 50
Op. 177. Grande sonate..... 12 »
Op. 178. Fantaisie sur les *Mousquetaires de la Reine*..... 7 50
Op. 180. Souvenir de la *Sirène*, fantaisie.... 6 »
Op. 184. Les Nationalités musicales. L'Ecosse, la Russie, Naples, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Irlande. Six esquisses... 9 »
Op. 186. Fantaisie brillante sur le *Val d'Andorre*..... 7 50
Causeries de jeune fille, pensée fugitive..... 5 »

A. de KONTSKI.

Op. 24. Variations brillantes sur des *Huguenots*..... 7 50
Op. 31. Trois valses brillantes..... 6 »
Op. 60. Grande fant. sur *Guido et Ginevra*.. 7 50
Op. 70. Fantaisie sur la *Juive*..... 7 50
Op. 119. Fantaisie sur *Haydée*..... 6 »

KRUGER.

Op. 20. Fantaisie sur la Pastorale et la Marche du Sacre du *Prophète*.....net 3 »

G. MATHIAS.

Op. 2. Paysage et Marche croate..... 6 »
Op. 3. Nocturne et Barcarolle..... 6 »
Op. 4. Deux polkas de concert..... 7 50
Op. 5. Allegro appassionato, morc. de concert 3 »
Op. 6. Galop-caprice.....net 3 »
Op. 7. Matinées de printemps, en 4 séries, chaque.....net 2 »
Op. 11. Pastorale et air de danse..... 6 »
Op. 12. Mazurka-caprice..... 6 »

LÉOPOLD MEYER.

Fantaisie sur les *Puritains*..... 7 50
Op. 60. Air de ballet..... 7 50

OSBORNE

Op. 11. Rondino sur le *Diable à Séville*..... 6 »
Op. 12. Grandes variations sur la romance de Mme Malibran : Le réveil d'un beau jour..... 6 »
Op. 22. Variations brillantes sur le quatuor des quatre femmes, des *Huguenots* 7 50
Op. 23. Caprice et variations sur l'Orgie et Rataplan des *Huguenots*..... 6 »
Op. 24. Variations brillantes sur le bal des *Huguenots*..... 7 50
Op. 27. Variations brillantes sur la *Muette*.. 6 »
Variations de concert sur l'*Ambassadrice*..... 6 »
Op. 28. Fant. brillante sur le *Domino noir*.. 7 50
Op. 32. Fantaisie sur les *Treize*..... 7 50
Op. 33. Fant. brillante sur le *Lac des Fées*.. 7 50
Op. 35. Fantaisie sur le *Sehérif*..... 6 »
Op. 37. Fantaisie et variations sur *Zanetta*.. 7 50
Op. 39. Fantaisie brillante sur le *Guitarrero* 6 »
Op. 40. Fantaisie brillante sur la *Favorite*.. 6 »
Op. 40 *bis*. Grande fant. sur le *Duc d'Olonne* 7 50
Op. 45. Nocturne..... 5 »
Op. 46. Grande fantaisie brillante sur la *Reine de Chypre*..... 7 50
Op. 48. Fantaisie sur *Charles VI*..... 7 50
Op. 49. La Chasse, caprice brillant sur la *Part du Diable*..... 5 »
Fantaisie sur la romance de la Marguerite du *Val d'Andorre*..... 7 50
Op. 78. Fant. brillante sur le *Prophète*.. net 3 »
Op. 79. Fant. bril. sur la *Fée aux Roses*, net 3 »

TALEXY.

Op. 13. Fantaisie sur *Haydée*..... 7 50
Op. 17. Fantaisie sur le *Val d'Andorre*..... 6 »
Op. 20. Fant. brillante sur le *Prophète*.. net 3 »
Op. 32. Fant. brillante sur l'*Enfant prodigue* 7 50
Hercule, grand galop..... 5 »

CH. VOSS.

Op. 61. Sérénade..... 6 »
Op. 66. Fantaisie brillante sur les *Huguenots* 7 50
Op. 70. Fantaisie sur *Czar et Charpentier*, opéra de Lortzing..... 7 50
Op. 76. Fantaisie militaire sur les *Mousquetaires de la Reine*..... 7 50
Op. 99. Trois fleurs : la Rose, la Violette et l'Amarante..... 6 »
Op. 101. Fant. dramat. sur le *Prophète*...net 4 »
Op. 104. Souvenirs du *Prophète* : la Complainte et la Marche du Sacre, variées.....net 3 »
Op. 109. Fantaisie de salon sur la *Fée aux Roses*.....net 3 »
Op. 113. La Cascade de fleurs..... 6 »
Op. 120. Fantaisie de salon sur *Giralda*..... 6 »

BURGMULLER (FRÉDÉRIC).

Op. 14. Fantaisie sur *Lestocq*..... 6 »
Op. 10. Variations sur le *Pré aux Clercs*..... 7 50
Op. 16. Rondo sur le *Cheval de Bronze*..... 6 »
Op. 38. Boléro sur le *Domino noir*..... 6 »
Op. 53. Galop sur le *Lac des Fées*..... 6 »
Airs de ballet du *Lac des Fées*.. 2 suites. Chaq. 5 »
Op. 64. Fantaisie sur *Zanetta*..... 6 »
Op. 70. Grand galop des *Diam. de la Couron.* 6 »
Op. 75. Valse et galop du *Duc d'Olonne*, 2 suit. :
N° 1. La Valse..... 5 »
N° 2. Le Galop..... 5 »
Op. 82. *Fleurs mélodiques*, 12 morceaux faciles et brillants..... en 4 suites. 7 50
Chaque numéro séparément :
1re Suite. N° 1. Cavatine de la Niobé..... 3 75
— 2. Barcarolle de Bellini..... 3 75
— 3. Rondino, valse..... 3 75
2e Suite. 4. Fantaisie sur la marche du Crociato..... 3 75
— 5. Tarentelle..... 3 75
— 6. Variations sur une cavatine de Bellini..... 3 75
3e Suite. 7. Rondino sur un air suisse.... 3 75
— 8. Valse favorite..... 3 75
— 9. Fantaisie sur la Straniera ... 3 75
4e Suite. 10. Rondo sur un thème écossais. 3 75
— 11. Souvenirs d'Ecosse, fantaisie.. 3 75
— 12. Rondino sur un thème de Donizetti..... 3 75
Op. 83. Valse et galop de la *Part du Diable*.
N° 1. Valse..... 5 »
2. Galop..... 5 »
Op. 88. Variations et rondo sur la *Sirène*..... 7 50
Op. 89. N° 1. Rondino sur la *Polka de Baden*. 5 »
— 2. Tyrolienne variée..... 5 »
Op. 90. N° 1. L'Orage, caprice sur un air napolitain..... 5 »
— 2. Valse brillante..... 5 »
Op. 91. N° 1. La Clochette, galop brillant. ... 5 »
— 2. Caprice en forme d'étude..... 5 »
Op. 91 *bis*. N° 1. Galop de la *Barcarolle*..... 6 »
— 2. Fant. brillante sur la *Barcarolle*. 6 »
Op. 96. Fantaisie et valse sur des motifs de Rossini..... 2 suites. Chaque. 5 »
Op. 97. Les *Étincelles*, 12 mélodies, fantaisies, variations et rondos, en 4 suit.. Ch. 9 »
Chaque numéro séparément :
1re Suite. N° 1. Cavatine de la *Cenerentola*.. 4 50
— 2. Air suédois..... 4 50
— 3. Air napolitain..... 4 50
2e Suite. N° 4. Rendez-moi ma patrie..... 4 50
— 5. Un premier amour, redowa var. 4 50
— 6. La danse des esprits..... 4 50
3e Suite. N° 7. Cavatine de Bellini, fantaisie.. 4 50
— 8. Rondo militaire..... 4 50
— 9. Bella Napoli, air national varié. 4 50
4e Suite. N° 10. Fantaisie sur un air russe.... 4 50
— 11. Cavatine et rondino sur le *Pré aux Clercs*..... 4 50
— 12. Aux bords du Rhin, air allem. 4 50
Valse brillante sur *Haydée*..... 6 »
Grande valse brillante sur le *Prophète*... Net. 3 »
Valse brillante sur le *Val d'Andorre*.... Net. 3 »
Valse brillante sur la *Fée aux Roses*..... Net. 3 »
Valse brillante sur l'*Enfant prodigue*..... 5 »
Rondo russe sur la *Dame de Pique*..... 5 »
Romance variée sur la *Dame de Pique*..... 5 »

ROSELLEN (HENRI).

Op. 2. Deux rondos sur les motifs du *Serment*. 6 »
Op. 4. Deux rondos sur les motifs de *Gustave ou le Bal masqué*..... 6 »
Op. 15. Fantaisie sur le *Postillon*..... 7 50
Op. 35. Fantaisie brillante sur le *Guitarrero*.. 7 50
Op. 36. Rondo brillant sur la *Favorite*..... 7 50
Op. 43. Trois airs de ballet de l'opéra la *Reine de Chypre*, divisé en trois suites.
1. Pas de trois. — 2. Chœur dansé. — 3. La Cypriote..... .... Chaque. 6 »
Op. 46. Grand caprice sur la *Reine de Chypre*. 7 50
Op. 54. L'Aérienne, valse brillante..... 5 »
Op. 56. Fantaisie brillante sur *Charles VI*.... 7 50
Op. 65. Fantaisie sur le *Templario*..... 7 50
Op. 66. Fantaisie brillante sur la *Sirène*..... 7 50
Barcarolle..... 5 »
Op. 71. Fantaisie sur la *Juive*..... 9 »
Op. 73. Fantaisie élégante sur *I Puritani*.... 9 »
Op. 75. Fant. brill. sur la *Muette de Portici*. 9 »
Op. 76. Fantaisie brillante sur la *Barcarolle*.. 7 50
Op. 78. Souvenir du *Comte Ory*... Fantaisie. 9 »
Op. 85. Souvenir de la *Fiancée*.... Fantaisie. 7 50
Op. 86. Fantaisie brillante sur les *Mousquetaires de la Reine*..... 9 »
Op. 94. Fantaisie sur la *Donna del Lago*..... 9 »
Op. 96. Fantaisie brillante sur l'*Eclair*..... 9 »
Op. 100. Fant. brillante sur *Guillaume Tell*.. 9 »
Op. 102. Souvenirs de *Robert-le-Diable*..... 9 »
Op. 103. Rêveries..... 3 suites. Chaq. 4 50
Op. 105. Fantaisie brillante sur *Haydée*..... 9 »
Op. 107. Fantaisie sur les *Huguenots*..... 9 »
Op. 108. Fantaisie de concert sur *Marguerite d'Anjou*..... 9 »
Op. 111. Fantaisie brill. sur le *Val d'Andorre*. 9 »
Op. 114. Grande fantaisie sur le *Prophète*. Net. 4 »
Op. 119. Fantaisie sur la *Fée aux Roses*. Net. 4 »
Op. 122. Fantaisie sur *Giralda*..... 9 »
Op. 124. Fantaisie sur l'*Enfant prodigue*..... 9 »
Op. 126. Fantaisie sur la *Dame de Pique*..... 9 »

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 13. 30 Mars 1851.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Delizy et Cie, 13, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 31, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse. 30
Étranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Lettre sur l'*Enfant prodigue*, par **Fétis** père. — Concerts, par **Henri Blanchard**. — Littérature musicale. *Manuel général de musique militaire*, de Georges Kastner, par **Maurice Bourges**. — Poésies nouvelles, par Eugène de Lonay. — Correspondance, Londres et Berlin. — Nouvelles et annonces.

A partir du 1er mai, nos bureaux seront transférés boulevard des Italiens, n° 1. — A dater de la même époque, le journal sera imprimé en caractères neufs.

Avec le prochain numéro, nos abonnés recevront une production nouvelle de Talexy, intitulée *Herzule*, grand galop pour le piano.

L'ENFANT PRODIGUE.

Lettre à M. le Directeur de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Paris 25 mars 1851.

Vous souvenez-vous, Monsieur, de cet Athénien qui, fatigué d'entendre louer Aristide, imagina qu'il serait de bon goût d'en finir avec tant d'éloges, et se mit à dénigrer celui qui en était l'objet? Ce n'est pas que cet homme eût aucun motif de ressentiment contre son illustre concitoyen; mais il était de ces gens qui ne goûtent pas la louange, et qui se plaisent à la critique empreinte de malignité. Cette disposition d'esprit n'est pas si rare qu'on pourrait le croire; on la retrouve même dans des générations entières, jalouses qu'elles sont de leur droit d'appeler du jugement des générations précédentes. Il n'y a pas vingt ans que de très-jeunes gens se mirent à traiter sans façon Racine de *polisson* et Voltaire d'*écrivassier*. Je n'ai pas la certitude que ces juges imberbes eussent lu les œuvres qu'ils traitaient avec tant de mépris; mais l'admiration des siècles précédents les fatiguait, et ce leur était un motif suffisant pour y opposer leurs folles dénégations.

L'espèce humaine est ainsi faite : rien de stable ne peut lui plaire; la variété lui est nécessaire en toute chose; elle n'éprouve guère moins de dégoût pour les vieilles renommées que pour les habits et les ameublements surannés. Ce n'est pas à dire pourtant qu'elle les condamne sans retour; non, car on la voit revenir au goût du moyen-âge ou du *rococo* après celui de l'antique, et se reprendre de passion pour le classique après les saturnales du romantisme. Les noms des plus grands artistes peuvent perdre leur prestige à certaines époques; mais tôt ou tard ils retrouvent leur éclat. Il est même nécessaire qu'ils soient soumis à ces épreuves, et qu'ils subissent les caprices de la mode pour constater la valeur des œuvres dont ils sont le symbole.

Ces réflexions, qui, dans ma longue carrière d'observation, ont souvent occupé mon esprit, me sont revenues, Monsieur, en assistant pour la première fois, il y a peu de jours, à une représentation du nouvel opéra d'Auber, l'*Enfant prodigue*, que je ne connaissais que par le compte-rendu des journaux. Je l'avouerai, à la lecture de certaines critiques, je m'étais persuadé que cette dernière production d'un talent justement célèbre devait beaucoup à la mise en scène, à la pompe du spectacle, et que la musique n'était en quelque sorte que l'accessoire de l'Opéra. Mais, à l'audition de l'ouvrage, mon opinion s'est formée dans un sens absolument opposé à celui qui était résulté pour moi de la lecture et de l'interprétation de quelques journaux. Ce que j'avais lu, ce que j'avais recueilli de la bouche même de quelques artistes, tendait à me faire considérer l'*Enfant prodigue* comme l'œuvre d'un homme habile à qui les idées avaient fait défaut; au contraire, ce que j'entendais me faisait reconnaître une remarquable fraîcheur d'imagination, et une abondance de motifs auxquels on pourrait peut-être faire le reproche de n'être pas assez développés dans certaines situations. Partout je trouvais l'élégance de la forme et la variété des effets, au lieu de la lourdeur et de la sécheresse qu'on m'avait annoncées. Qu'était-ce donc qui mettait en pareil désaccord mon opinion et celle d'un certain nombre de juges? Voilà ce que je me demandais après la représentation où mon attention avait été constamment stimulée; mais je ne pus trouver d'autre solutions à cette difficulté que dans la tendance dont je parlais tout-à-l'heure, qu'ont les populations à se fatiguer d'une longue admiration et de succès multipliés. Depuis plus de trente et un ans, Auber règne sur la scène française : plus de trente opéras, la plupart importants, ont été pour lui presque autant de succès brillants. Aucun compositeur français n'en eut autant jusqu'à l'époque actuelle; aucun n'eut une carrière si bien remplie. Eh bien, si je ne me trompe, on lui a fait son compte, et l'on a pensé qu'il serait temps qu'un talent qui commençait à fixer l'attention il y a quarante ans, s'arrêtât et se contentât de son passé au lieu de songer à l'avenir.

Il y a deux écueils également redoutables pour l'artiste qui a beaucoup écrit, lorsqu'il entreprend un ouvrage nouveau : le premier est sa propre manière (car on en a toujours une), qui dégénère souvent en formule, et fait dire aux connaisseurs : *c'est toujours la même chose*. Le second écueil, diamétralement opposé au premier, consiste dans les efforts qu'on fait quelquefois à la fin de sa carrière pour rajeunir son style par des sacrifices au goût nouveau que des artistes plus jeunes ont mis en vogue. Auber ne paraît avoir évité avec bonheur ces deux difficultés. Il écrivait pour l'Opéra, dont le genre de spectacle exige plus de noblesse que l'Opéra-Comique; cependant les tendances du livret de l'*Enfant prodigue* sont, en plusieurs scènes, celles de l'opéra comique véritable. Ces scènes exigeaient de la légèreté; elles pouvaient

donc ramener le compositeur à ses habitudes du *Domino noir*, de l'*Ambassadrice* et de la *Part du Diable*. Mais rien dans la nouvelle partition ne rappelle ces charmants ouvrages, bien que la légèreté, l'élégance et la grâce ne laissent rien à y désirer. Auber, cependant, a conservé le caractère de son talent, et n'a rien emprunté à la nouvelle école. Il n'a cherché ni les proportions exagérées, ni la fréquence des modulations, ni les effets extraordinaires d'instrumentation. Son étude s'est bornée à la nature du sujet de l'ouvrage, et à caractériser par la simplicité, par la naïveté même, les sentiments et le langage des Hébreux, tandis qu'il prodiguait les mouvements vifs, l'ornementation et les effets brillants aux fêtes de Memphis. On ne me paraît pas avoir rendu justice au compositeur pour le mérite très remarquable de cette distinction dans son nouvel ouvrage.

Pour apprécier la valeur de la musique de l'*Enfant prodigue*, il ne faut pas la comparer; on ne peut s'en former une opinion juste qu'en se plaçant au point de vue de l'auteur, et en cherchant s'il a réalisé ce qu'il voulait faire. Or, comme je viens de le dire, il y avait dualité de caractère à exprimer: d'une part la simplicité d'une légende de l'Ecriture; de l'autre, une fantaisie de l'auteur du livret dans la représentation vraie ou fausse des mœurs égyptiennes. Tel est le programme au fond. Auber me semble avoir été très heureusement inspiré dans ce qu'il a imaginé pour satisfaire à ces deux conditions. Il ne s'est pas mis à la recherche de mélodies arabes pour faire parler Ruben, Azaël et Jephtèle; mais il a saisi avec sa sagacité ordinaire le caractère vague et rêveur de ces chants de l'antiquité orientale, et l'a fait ressortir par l'accompagnement d'harmonies inusitées qui les colorent d'une manière originale. Ces morceaux, il est vrai, ont des proportions peu étendues; mais ils devaient être ainsi. S'il s'agissait des habitants de Jérusalem, des magnificences du temple et des cours de David ou de Salomon, Auber ferait usage de toutes les ressources de l'art et donnerait à sa musique des développements de plus grande dimension; mais les Hébreux des tribus patriarcales étaient dans leurs mœurs ce que sont les Kabyles de nos jours; leurs chants étaient les mêmes: ce sont ceux-ci qu'il faut prendre pour modèles lorsqu'on veut peindre et faire parler ceux-là. Toute cette partie de la musique de l'*Enfant prodigue* me paraît donc très heureusement conçue, et je considère comme des morceaux excellents en leur genre les romances de Jephtèle: *Allez, suivez votre pensée*, et *Dans son âme, ô mon Dieu!* les couplets d'Azaël: *Doux séjour, où chaque jour*; et les romances du même: *J'ai tout perdu, Seigneur*; et: *O campagne chérie*; enfin, l'air de Ruben: *Toi qui versas la lumière*, et sa touchante romance: *Il est un enfant d'Israël*.

Il ne semble pas qu'il puisse y avoir de dissentiment sur le mérite de la musique du second acte de l'ouvrage; cet acte, c'est le musicien qui l'a fait, car il est sans action et sans autre intérêt que celui des airs de danse et des chœurs de fête. Tous ces airs de ballet sont charmants; l'imagination du compositeur y est d'une fraîcheur remarquable. Le pas de la *Séduction*, celui des *Almées*, et enfin celui des *Poignards*, sont des morceaux destinés au succès des salons comme à celui du théâtre. La marche et le chœur du bœuf Apis ont de l'entrain et de la verve; Auber y a eu une idée originale et spirituelle dans ces mugissements du dieu que fait entendre l'ophicléide. Peut-être aurait-on pu donner plus d'importance musicale au morceau d'ensemble de la scène de jeu, où le héros de l'ouvrage s'aperçoit que ses nouveaux amis lui volent son argent; mais le souvenir de la situation, à peu près semblable, de *Robert-le-Diable*, était à craindre, et l'on voit que le compositeur s'est efforcé de tourner court à ce sujet.

Les scènes d'orgie du troisième acte sont une des parties brillantes de la nouvelle partition d'Auber. J'aurais désiré, je l'avoue, qu'il eût donné plus de soins au duo de Bocchoris et de Jephtèle, ainsi qu'au quintette: *Quoiqu'ici vous puissiez entendre*; car cette partie de l'ouvrage est celle où la musique pouvait se développer dans toutes ses proportions. Dans ces scènes, l'intérêt dramatique est vrai et la situation des personnes se prête à l'expression passionnée. Auber semble avoir évité à dessein les occasions de ces morceaux de grandes proportions que les compositeurs recherchent d'ordinaire. Ce qui paraît l'avoir préoccupé par dessus tout, c'est le désir de donner à l'ensemble de l'ouvrage une marche rapide et d'éviter les longs développements. Je crois qu'il s'est trompé à cet égard dans les situations dont je parle. Il en pouvait faire la partie importante de sa partition pour les connaisseurs, et il aurait ainsi satisfait tous les goûts. La mélodie brille de toute part dans la musique de l'*Enfant prodigue*; elle en soutiendra toujours le succès; mais la grandeur des proportions dans la forme est aussi une des conditions des ouvrages dramatiques, et je regrette que le célèbre auteur de cette partition n'y ait pas attaché assez d'importance, ou que, peut-être, il ait pris à cet égard un parti déterminé sur lequel il me paraît s'être trompé.

La première partie du quatrième acte est un sacrifice fait par les auteurs de l'*Enfant prodigue* à ces exigences du théâtre où, pour donner plus d'importance à des rôles trop faibles, on imagine des scènes parasites, et l'on *plaque*, pour me servir du terme technique, des airs ou des morceaux d'ensemble qui ne tiennent point au sujet. De tout temps, il y a eu de ces choses dans les meilleurs ouvrages. Tout l'intérêt de cet acte est dans la situation d'Azaël, où, resté seul, il tombe d'abord dans le désespoir, puis en est tiré par un songe, et enfin prend la résolution de retourner chez son père. Toute cette scène est fort belle: Auber y a trouvé des inspirations touchantes et d'une expression vraie. La couleur locale y est parfaitement saisie. Il en est de même du cinquième acte, où nous retrouvons le charme de simplicité qui contraste si bien avec le brillant des deuxième et troisième. Cette heureuse opposition, on ne l'a point assez remarquée: c'est en elle que consiste un des mérites principaux d'une œuvre qui sera encore mieux appréciée plus tard, et qui prendra place parmi les plus belles productions d'un des plus grands talents dont la France s'honore.

Telles sont, Monsieur, les impressions que j'ai ressenties à l'audition de l'*Enfant prodigue*; tel est le jugement que je porte de cette partition, à laquelle l'opinion publique se montrera d'autant plus favorable que l'ouvrage sera plus connu et mieux compris.

Agréez, je vous prie, etc.

FÉTIS père.

CONCERTS.

CONCERT St-ILAN. — M. NICOU-CHORON. — M. STAMATY. — Mme MANERA-LAUNER. — Mlles MATTMANN, DE MALLEVILLE, MAINGUET, MILHIÈS, JULIA-VELI, IDA BERTRAND, DE CHAUMONT, JULIETTE DILLON ET PÉAN DE LA ROCHEJAGU.

La philanthropie est le mot à la mode: on fait de la philanthropie comme au temps de Mme Staël on faisait de la mélancolie et de la sensiblerie. Chacun veut avoir dans Paris son œuvre de charité à protéger, soutenir, enrichir au moyen de l'art dramatique et musical.

Champfort disait: Il est des gens qui lorsqu'ils tiennent un bon mot ne l'abandonnent point qu'ils n'en aient fait une sottise. On en pourrait dire autant de la philanthropie par le temps de bienfaisance qui court les rues et les salles de concerts. Nous pourrions citer certain abbé qui ne sait ce que c'est qu'une note de musique, et qui marche, comme Jason à la conquête de la toison d'or, à la conquête de dames patronesses pour une œuvre d'enfants en sevrage, établissement fictif pour lequel il veut donner des solennités musicales. Et qu'on ne croie pas que ceci soit une plaisanterie. Ce saint homme, parodiant Vincent de Paul, cherche, pour ses enfants fictifs aussi, à tondre quelque peu la toison d'or dont se couvre dame philanthropie. C'est au nom de cet amour de l'humanité, au reste, et au nom de l'œuvre de Saint-Ilan, saint peu connu dans le martyrologe, qu'un brillant concert a été donné dernièrement dans la salle Sainte-Cécile. Cette solennité musicale a produit seize mille francs, dit-on. Les artistes vont en être à

envier le sort des pauvres qui font de si belles recettes. Il est vrai que deux fées artistiques, Mme Sontag et Mlle Rachel, avaient apporté le concours de leur prestigieux talent dans ce beau concert.

M. Nicou-Choron a fait dire, pour la Société de la morale chrétienne, une messe en musique de sa composition, en l'église Saint-Eustache, œuvre empreinte de bon style et d'un vrai sentiment religieux.

Dans la sonate pour piano seul, de Beethoven (œuvre 53), désignée, on ne sait trop pourquoi, par la qualification de l'*Aurore*; dans la grande sonate du même compositeur, dédiée à Kreutzer, pour piano et violon, et des variations de Mozart pour les deux mêmes instruments, M. Stamaty, secondé par M. Maurin, s'est fait entendre et applaudir par un auditoire distingué qu'il avait convoqué chez lui. Des fragments pour piano seul de Haendel, Beethoven, et de M. Stamaty lui-même, ont terminé cette matinée de sévère et bonne musique.

Et comme la postérité pourrait me savoir fort mauvais gré de ne pas lui faire connaître tous les noms des pianistes de notre époque, je répare ici l'omission faite par le prote, dans le dernier numéro de la *Gazette musicale*, du nom de Mlle Cécile Mainguet, jeune virtuose de talent sur cet instrument, et qui a donné il y a quelques jours une brillante soirée musicale dans la petite salle Sainte-Cécile.

Mme Manera-Launer a donné aussi d'intéressantes séances musicales dans les salons de la rue Fléchier. Mlles Mattmann, de Malleville et Julia Véli, cantatrice agréable, s'y sont fait entendre avec succès.

Mlle Céline Milhès est encore une jeune pianiste qui s'est produite dans la salle Sax, secondée avec zèle par d'autres jeunes artistes, et entre autres par Mlle Ida Bertrand, qui a donné la couleur dramatique voulue et l'expression musicale de bonne cantatrice qu'on lui connaît à l'*Ave Maria* de Schubert et au *Brindisi* de la *Lucrezia*.

Mlle de Chaumont est une noble et fière demoiselle qui n'est pas moins pianiste que la précédente, et qui nous a fait part d'*études* et d'un joli *rêve* qu'elle a composés pour le piano. D'après la particule qui précède son nom, et ses manières nobles, on ne peut disconvenir que ce ne soit de la musique distinguée, qui, du reste, a paru plaire beaucoup à l'auditoire de bonne compagnie qu'elle s'était fait.

Une autre demoiselle, toujours pianiste et compositeur, mais qui a du laissé-aller artiste, celle-là, Mlle Juliette Dillon, organiste de la cathédrale de Meaux, traducteur en musique, et pour le piano, des contes fantastiques d'Hoffmann, a donné chez son amie, Mme la baronne de Maistre, une soirée amusante dans laquelle elle a improvisé des fantaisies pittoresques et des polkas paraphrasées et modulées sur lesquelles on dansait; et puis, en improvisatrice de programmes qui ont tout le charme de l'inattendu, elle a prié M. de Lachambeaudie de dire quelques vers à son auditoire. Cédant à cette invitation, cet écrivain au style pur, élevé, a dit quelques-unes de ses fables si pleines de poésie et de bonne morale populaire, notamment la *Goutte d'eau*. Et pour faire passer ses invités sous le charme d'une autre poésie, Mlle Dillon leur a donné le plaisir d'entendre, en l'accompagnant, la voix inspirée et passionnée de Mlle Lassaveur, jeune cantatrice inconnue jusqu'à ce jour, mais qui a devant elle un bel avenir d'artiste si elle veut édifier cet avenir par un travail persévérant.

Et maintenant, qu'il nous soit permis de prendre pour préface du concert d'une autre noble demoiselle, quelques lignes de J.-J. Rousseau, sur le concert qu'il donna à Lausanne, à l'âge de vingt ans. Nos lecteurs ne pourront que nous savoir gré de cet emprunt, qui leur rappellera le plus amusant souvenir musical qui se puisse concevoir. — « Ayant été présenté à M. de Treytorens, dit le futur philosophe de Genève, professeur en droit, qui aimait la musique et faisait des concerts chez lui, je voulus lui donner un échantillon de mon talent, et je me mis à composer une pièce pour son concert aussi effrontément que si j'avais su comment m'y prendre. J'eus la constance de travailler pendant quinze jours à ce bel ouvrage, de le mettre au net, d'en tirer les parties et de les distribuer avec autant d'assurance que si c'eût été un chef-d'œuvre d'harmonie. Enfin, ce qu'on aura peine à croire, et ce qui est très-vrai, pour couronner dignement cette sublime production, je mis à la fin un joli menuet qui courait les rues, et que tout le monde se rappelle peut-être encore, sur ces paroles jadis si connues :

Quel caprice !
Quel injustice !
Quoi, ta Clarisse
Trahirait tes feux ! etc.

Je mis donc à la fin de ma composition ce menuet et sa basse, en supprimant les paroles, et je le donnai pour être de moi tout aussi résolument que si j'avais parlé à des habitants de la lune.

» On s'assemble pour exécuter ma pièce. J'explique à chacun le genre du mouvement, le goût de l'exécution, les renvois des parties : j'étais fort affairé. On s'accorde pendant cinq ou six minutes, qui furent pour moi cinq ou six siècles; enfin tout étant prêt, je frappe avec un beau rouleau de papier sur mon pupitre magistral les deux ou trois coups du *prenez-garde à vous*. On fait silence : je me mets gravement à battre la mesure; on commence..... Non! depuis qu'il existe des opéras français, de la vie on n'ouït un pareil charivari : quoi qu'on eût pu penser de mon prétendu talent, l'effet fut pire que tout ce qu'on semblait en attendre; les musiciens étouffaient de rire; les auditeurs ouvraient de grands yeux et auraient bien voulu fermer les oreilles; mais il n'y avait pas moyen. Mes bourreaux de symphonistes, qui voulaient s'égayer, râclaient à percer le tympan d'un quinze-vingt. J'eus la constance d'aller toujours mon train, suant, il est vrai, à grosses gouttes, mais retenu par la honte, n'osant m'enfuir et tout planter là. Pour ma consolation, j'entendais les assistants se dire à leur oreille, ou plutôt à la mienne : *Il n'y rien là de supportable; quel diable de sabbat!* Pauvre Jean-Jacques, dans ce cruel moment tu n'espérais guère qu'un jour, devant le roi de France et toute sa cour, tes sons exciteraient des murmures de surprise et d'applaudissement, et que dans toutes les loges, autour de toi, les plus aimables des femmes se diraient entre elles à demi-voix : *Quels sons charmants! quelle musique enchanteresse! Tous ces chants-là vont au cœur!*

» Mais ce qui mit tout le monde de bonne humeur, fut le menuet; à peine en eut-on joué quelques mesures, que j'entendis partir de toutes part les éclats de rire. Chacun me félicitait sur mon joli goût de chant; on m'assurait que ce menuet ferait parler de moi, et que je méritais d'être chanté partout. Je n'ai pas besoin de dépeindre mon angoisse, ni d'avouer que je le méritais bien, etc., etc. »

Il faut bien le déclarer ici, cette narration dit à peu près ce qui s'est passé au concert donné dans la salle du casino Paganini par Mlle Péan de la Roche-Jagu, mardi, 25 de ce mois.

L'artiste, noble demoiselle de Bretagne, qui a donné ce concert, sait certainement mieux la composition que l'auteur du *Devin du village* à l'époque où il fit cette belle équipée musicale, mais elle paraît ignorer complétement ce qu'on pourrait appeler la mise en scène d'un concert. Déjà, dans la salle Saint-Jean de l'Hôtel-de-Ville et dans celle de l'École lyrique, rue de la Tour-d'Auvergne, Mlle de la Roche-Jagu a donné des séances de musique dramatique et quelque peu charivarique, grâce à quelques amateurs qui exécutèrent son œuvre, et qui m'écrivirent une lettre anonyme menaçante et d'un assez mauvais ton parce que j'avais usé de mon droit de critique en signalant les grincements de leurs archets excitant au plus haut point ceux des dents de tous les auditeurs à fibres et oreilles délicates.

Mlle de la Roche-Jagu a recommencé cette singulière épreuve sur ses auditeurs, qui, cette fois, ont pris la chose gaîment comme ceux du concert de Lausanne donné par Jean-Jacques. Mlle de la Roche-Jagu, qui ne connaît pas sans doute cette axiôme du mélomane gastronome : Dieu vous garde d'un dîner d'amis et d'un concert d'amateurs, a cru devoir encore faire exécuter un de ses opéras par des

musiciens qui, certes, s'exercent plus pour leur plaisir que pour celui du public, dans l'art du chant et celui de l'instrumentation. Nous proclamons cette vérité, dût-elle nous attirer encore des menaces anonymes.

Une lettre imprimée et répandue à profusion promettait cependant que quelques-uns de nos premiers artistes, parmi lesquels figurait le nom de Battaille, du théâtre de l'Opéra-Comique, interpréteraient l'ouvrage de Mlle de La Roche-Jagu. Un autre interprète orateur, assez mal accueilli, est venu dire, au nom de la bénéficiaire, que la foule qui encombrait les portes n'avait pas permis à la plupart des artistes de pénétrer dans l'intérieur de la salle, ce qui traduisait d'une manière assez maladroite le vers de Boileau :

Nous n'aurons, m'a-t-il dit, ni Lambert ni Molière.

Mais, en vrai public de Paris, et surtout de concert, public doux, bienveillant et cependant railleur, quand il voit qu'on a l'air de se moquer de lui, chacun des membres de ce nombreux auditoire, que l'on avait rançonné en entrant de 50 centimes, quoique porteur d'un billet d'invitation gratuite, chaque auditeur s'est mis à lancer l'ironie et l'épigramme, et l'applaudissement enthousiaste à chacune des grotesques exhibitions instrumentales ou vocales qu'on semblait venir lui jeter avec dérision. Amère dérision ! comme disaient naguère les romantiques, et à laquelle s'associait le public, comme se plaisant à cet assaut de mystification.

Enfin, un chanteur paraît! On fait silence ; il va dédommager l'auditoire des déceptions qu'on lui a fait éprouver : il commence avec fort peu de voix et la grippe, par dessus le marché. Que va-t-il nous chanter : *Ah ! quel plaisir d'être soldat !* Merci! L'intimé s'enroue, comme dit le Petit-Jean des *Plaideurs*, au moment où le jeune Écossais fait un appel à l'instrument guerrier ; mais notre généreux et joyeux public lui vient en aide en lui criant : Allons ! allons ! *la trompette sonne !* et l'air : *Ah ! quel plaisir d'être soldat !* repris en unisson, chanté et marché par tous les auditeurs, termine ce singulier concert, qui n'est pas sans analogie, on le voit, avec celui donné à Lausanne, il y a plus d'un siècle, par Jean-Jacques Rousseau.

HENRI BLANCHARD.

Le défaut d'espace nous oblige à différer le compte-rendu du concert donné par la grande Société philharmonique de Paris et de celui de Mme Farrenc, qui par leur importance exigent une analyse étendue. Nous en parlerons dans notre numéro prochain.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Manuel général de musique militaire.

PAR GEORGES KASTNER.

Écrire de verve, au feu de l'actualité et sous l'inspiration du moment, un article, une brochure, un livre de circonstance, et trouver le secret de se faire lire avec quelque plaisir, c'est chose, sinon aisée, du moins assez ordinaire aujourd'hui. La France n'a jamais manqué et ne manquera jamais sans doute de plumes vives, rapides, légères, qui effleurent lestement un sujet et n'en touchent que ce qu'il faut pour amuser plutôt que pour instruire. Bien plus rares, au contraire, sont les livres sérieux, approfondis, traités *ex professo*, nourris de documents substantiels et de recherches consciencieuses. Ces sortes d'ouvrages veulent tant de patience persévérante, tant d'opiniâtre ravail, tant d'heures prodiguées sans compter, que peu d'hommes ont assez de courage, sans parler du savoir, pour se jeter résolument en de si longues et pénibles entreprises. Il y faut une véritable constance de bénédictin, vertu qui se perd tous les jours et qui menace de n'avoir plus d'asile que sur les bancs de l'École des chartes.

Certes, dans les conditions de position sociale et de talent où il est placé, M. Kastner pourrait nous donner, aussi bien et mieux que tant d'autres, de la musique vocale, de la musique instrumentale, des symphonies, des oratorios, des opéras. Il a fait ses preuves dans tous ces genres, et son *Dernier roi de Juda* est là pour témoigner que les grandes œuvres ne sont pas au-dessus de ses forces. M. Kastner pourrait encore tout cela s'il le voulait ; mais il paraît qu'il ne le veut pas, puisque, au lieu de mettre en pratique les excellents préceptes nettement énoncés dans ses nombreux traités de composition, il préfère se plonger au sein des études bibliographiques, des explorations d'archéologie, des travaux purement didactiques. C'est grand dommage, vraiment. Nous ne saurions nier pourtant que ce sacrifice n'ait son bon côté. Par là, M. Kastner rend des services positifs à la science et à l'histoire ; il immole l'agréable à l'utile, et dans notre siècle, on le sait, l'utile doit se priser très-haut.

C'est par ce caractère d'incontestable utilité que se recommande le livre dont le titre est écrit tout au long en tête de notre article. Nous devrions dire d'abord qu'il se recommande avant tout par la nouveauté du sujet. Jamais en effet la musique militaire n'a servi de thème à un ouvrage spécial, aussi complet au triple point de vue de l'histoire, de la théorie, de la pratique. La première pensée de ce travail remonte à 1845.

Elle fut provoquée par les vives agitations que suscitait alors, dans un certain monde, la question de la réorganisation des *musiques régimentaires* en France. M. Kastner, secrétaire de la commission nommée par le ministre de la guerre pour étudier cette question et formuler des conclusions motivées, n'eut d'abord que le projet de répondre aux calomnies et aux attaques dont la commission était l'objet, par un récit fidèle et précis de ses opérations successives. Peu à peu le cercle de ses idées s'agrandit, l'horizon recula devant ses yeux, et la simple narration de circonstance ne fut plus qu'une partie accessoire encadrée dans un vaste travail logiquement conduit et réalisé. L'auteur y a fait une large part à l'érudition. Les documents de tout genre abondent. Peut-être même eût-il fallu quelquefois suivre l'exemple de ces hommes de mer, qui jettent par dessus bord une portion de la cargaison pour assurer à leur navire une marche plus rapide.

C'est ainsi que nous aurions vu retrancher sans trop de regrets certaine digression, assez étrangère au véritable sujet, sur le sens rhythmique et musical des chevaux, certaines anecdotes héroïques attribuées à de braves tambours qui figurent plus convenablement dans les *Fastes militaires*, et encore bon nombre de renseignements, évidemment trop vagues, sur la musique guerrière des nègres du Congo, des peuplades de l'Afrique, de l'Abyssinie, de la Perse, voire même de la Chine. Mieux eût valu donner plus de développement aux sections relatives à la musique militaire des Arabes de notre temps, qui doivent nécessairement intéresser le lecteur français à cause de nos progrès en Algérie.

Sauf ce léger défaut, qui résulte en partie d'un luxe de savoir bibliographique, le *Manuel de musique militaire* est fécond en détails neufs et curieux. La marche de l'ouvrage est facile à suivre. L'auteur l'a divisé en trois livres, précédés d'une préface et suivis d'une ample collection de pièces justificatives ; d'une riche galerie de figures d'instruments de musique guerrière de tous les temps et de tous les pays ; puis, d'un répertoire vraiment unique des batteries et sonneries d'ordonnance appliquées aux manœuvres des troupes napolitaines, piémontaises, belges, prussiennes, autrichiennes, bavaroises, hanovriennes, anglaises, et particulièrement usitées dans nos armées depuis Louis XIII jusqu'à nos jours.

Ce n'est pas sans quelque surprise et sans réfléchir philosophiquement à la capricieuse destinée des vaudevilles et des royaumes de ce

monde, qu'on retrouve parmi les sonneries et pas redoublés du grand-duché de Saxe-Weimar l'illustre pont-neuf *Bon voyage, cher Dumolet*; et en guise de retraite pour l'infanterie prussienne le célèbre *Carillon de Dunkerque*, plus connu par certaines paroles que le Sganarelle de Molière peut seul risquer sans choquer la chasteté moderne.

Le *Manuel* dérobe à l'oubli deux reliques de Jean-Jacques Rousseau. Ce sont des airs de fifres *pour être joués par la troupe marchant*. L'auteur des *Confessions*, en robe d'Arménien et en bonnet fourré, devenu capitaine de musique: c'est original.

On trouve aussi dans les planches, avec un vif intérêt, plusieurs airs d'une destination militaire, composés par *monsieur de Lully*, sur l'ordre exprès du grand roi, notamment une *Marche française* d'un rhythme caractéristique; puis cette *Marche des Mousquetaires* citée partout, qui resta marche d'ordonnance pendant cent vingt ans environ et ne tomba qu'avec Louis XVI et l'ancienne monarchie. Sous Louis XVI encore nous voyons, au dire du *Manuel*, la *générale* jouée par les hautbois sur l'air si populaire qui porte ce nom, et la tendre pastorale :

Il faut, quand on aime une fois,
Aimer toute la vie,

servant d'appel à la prière. N'est-ce pas bien digne de ce siècle amant des bergeries? Eût-on jamais prévu que ce siècle qui fit si longtemps l'agneau finirait tout d'un coup en lion en rugissant?

Il y aurait trop à dire encore, si nous voulions relever toutes les curiosités qui fourmillent dans ce Manuel. A elles seules, les planches représentant le dessin des instruments, suffiraient par leur nombre et leur exactitude, à lui prêter un attrait infini. Le texte réclame légitimement la moitié de cet intérêt. Nous ne suivons point M. Kastner dans l'immense série de documents archéologiques dont est rempli le livre premier, intitulé : *Esquisse d'une histoire générale de la musique militaire*. M. Kastner prend son sujet de haut, puisqu'il le prend à l'origine même du monde. C'est dire que la Bible et les écrivains de l'antiquité payenne sont mis à contribution. Dans ce panorama varié passent pêle-mêle Germains, Gaulois, Bretons, Francs, Goths, Huns, et tous ces Barbares du Bas-Empire dont la musique ne fut probablement pas moins rauque et moins dure que le nom. A leur tour résonnent les harpes des bardes, les *anafins* des Maures, les *buisines*, les *naccaires* du moyen-âge; puis, les cornets, les *arigots*, les fifres de Renaissance; enfin, les trompes, les hautbois des époques plus rapprochées. A travers ce terrible vacarme d'instruments guerriers qui ont signalé tant de victoires et tant de défaites, nous arrivons au livre deuxième, consacré à la réorganisation des musiques régimentaires.

Dans cette période, M. Kastner, renonçant quelquefois au style solennel de l'historien, a pris, à dessein, la manière intime et confidentielle des *Mémoires*, et par là s'est cru autorisé à insérer dans le corps du texte les notices biographiques de quelques hommes éminents, tels que MM. de Rumigny, Moline de Saint-Yon, Adolphe Sax. Quelque intéressantes que soient ces relations, il nous semble que l'auteur les eût placées plus à propos dans des notes isolées. La rapidité du récit y aurait gagné; l'attention se trouverait plus concentrée sur les points principaux, qui sont : les opérations de la commission ministérielle, appelée en 1845 à présenter un plan de réforme applicable à notre musique militaire; le concours qui eut lieu au Champ-de-Mars le 22 avril de la même année, afin d'amener le jury à se prononcer, en connaissance de cause, soit pour l'ancien système, patronné par M. Carafa, directeur du Gymnase musical militaire, et nécessairement conservateur, soit pour les essais de M. Adolphe Sax, inventeur inépuisable, et partant révolutionnaire déclaré; enfin, l'arrêté ministériel, rendu le 19 août 1845, qui vint trancher le nœud de la difficulté, à la gloire d'Adolphe Sax, et sans nul doute, au bénéfice des oreilles françaises.

De ces faits, assez simples en eux-mêmes, l'auteur du *Manuel* a eu l'art de composer une petite épopée en prose, d'autant plus piquante, que, malgré son impartialité manifeste, çà et là perce, chez l'écrivain, une légère pointe de passion à laquelle on prend goût. Dans ce drame épique, où la commission et le ministre répondent parfaitement à la Vénus et au Destin de l'*Énéide*, M. Carafa joue le rôle du fier et indomptable Turnus, résistant de tout son pouvoir à l'invasion du nouvel Énée. Cet Énée, ballotté par l'adversité, persécuté de toutes parts, mais toujours soutenu par son courage et sa juste foi en ses talents, c'est, vous l'entendez bien, Adolphe Sax lui-même. Si éloigné que soit de nous l'événement de ce concours effacé par tant d'événements bien autrement graves et révolutionnaires, si assuré aujourd'hui que paraisse aux yeux de tous le mérite éprouvé des inventions de l'habile facteur, on ne peut se défendre d'émotion au récit des péripéties qu'il a dû subir pour arriver au rang incontesté où l'a élevé l'opinion.

L'auteur du *Manuel* se pose franchement en sincère admirateur des nouveaux instruments. Bien des gens trouveront qu'il n'a pas tort. Aussi, donne-t-il une explication détaillée des créations d'Adolphe Sax, et tout un arbre généalogique des familles de saxhorn, de saxotromba, de saxophone.

C'est dans le troisième livre, rempli d'instructions pratiques à l'adresse des chefs de musique, que figure cette nomenclature aussi brillante que sonore. Présentement, le lecteur en sait autant que nous sur le but, la division, la forme de l'ouvrage, et conclura sans peine avec nous que ce travail utile n'est pas seulement destiné à prendre rang parmi les livres érudits, mais qu'il peut et doit nécessairement se trouver entre les mains de quiconque veut entendre quelque chose à la musique militaire, dans le passé, comme dans le présent. Pour l'avenir, il est assuré au *Manuel* de M. Kastner. Un livre utile et bien fait marche toujours droit au succès, tambour battant et enseignes déployées. Que l'auteur nous pardonne cette fanfare en son honneur. C'est la seule que sa modestie ne lui permette pas d'insérer dans son ouvrage, mais c'est elle aussi que chacun ne manquera point de sonner après l'avoir lu.

MAURICE BOURGES.

POÉSIES NOUVELLES.

Par Eugène de LONLAY.

L'auteur de ce recueil n'est pas un nouveau venu dans la carrière. M. Eugène de Lonlay s'est déjà fait connaître comme poëte, et poëte musical, en publiant des albums dont tous les vers étaient de lui, et la musique de compositeurs divers. Aujourd'hui, c'est comme poëte seulement qu'il se présente et qu'il réclame l'attention, sans rien demander à la musique. Cependant la plupart des gracieuses inspirations, dont son recueil fait une gerbe ou plutôt un bouquet, se prêteraient fort bien à l'accompagnement d'une mélodie.

Même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes.

Même quand M. Lonlay parle, on sent qu'il est prêt à chanter, et c'est pour nous une raison de plus de le recommander à nos lecteurs, presque tous musiciens, qui ne l'en accueilleront qu'avec plus d'empressement et de plaisir.

Son recueil se divise en plusieurs parties, qui, sous des titres différents, réunissent des morceaux frères de pensée et de caractère. Nous avons d'abord, sous le titre de *Rêves*, une douzaine de petites pièces remplies d'amour brûlant et de tendres extases. Puis vient le *Trappiste*, poëme ou drame, qui a son commencement et sa fin; puis, la *Jeune fille*, poëme encore plus séduisant, drame encore plus sympathique, où l'analyse délicate se dérobe sous les fleurs et les élégances d'un style pur et brillant. Enfin les *Cantilènes* nous conduisent du genre maritime au genre champêtre, et à toutes les variétés de races, de professions, de physionomies, depuis le *Lazzarone*, le *Nègre*, le *Boucanier*, jusqu'au *garde française*, au *meunier*, à la *meunière*, et, faut-il le dire? au *nez retroussé*.

Oui, sur ce genre de nez, dont l'histoire a doté Roxelane, M. de Lonlay a écrit quatre stances ou couplets qui ne sont pas les moins jolis de son nouveau volume, dont la fortune ne saurait manquer d'égaler celle de tous ses volumes précédents.

CORRESPONDANCE.

Londres, 25 mars 1851.

En attendant que le palais de cristal ouvre ses portes aux millions de visiteurs qui s'acheminent en ce moment vers Londres de tous les points du globe, le théâtre de sa majesté la reine d'Angleterre a ouvert les siennes : la saison musicale est commencée depuis samedi soir.

C'est avec *Lucia di Lammermoor* que M. Lumley a débuté à la satisfaction d'un immense auditoire, charmé par l'apparition de Mlle Caroline Duprez, rappelée avec enthousiasme après le second acte et à la fin de l'opéra.

Chercher à analyser le talent de cette jeune cantatrice serait vouloir répéter à vos lecteurs tout ce que vous leur en avez dit pendant et après ses débuts à Paris; je me contenterai de vous écrire qu'elle possède une méthode complète, une grande facilité d'expression, une voix claire, argentée, pure et d'un registre fort étendu. — Avec Mlle Duprez point de fausse intonation, et lorsqu'elle se sera débarrassée de ces impressions pénibles et naturelles dans un début, elle trouvera plus de force, plus d'énergie, enfin, elle sera parfaite. — Avec sa vocalisation remarquable, Mlle Duprez possède tous les charmes personnels possibles : élégance, grâce et talent scénique; elle en a donné du reste une grande preuve dans la scène de *folie*.

Mademoiselle Duprez est appelée à remplir une des premières places dans le drame lyrique; son début a été assez brillant pour justifier cette pensée.

Le *God save the queen* a été chanté comme d'habitude; Mlle Duprez s'était chargée des principaux versets.

L'ouverture de la *Muette de Portici* a été exécutée.

Je dois constater également le succès d'un nouveau ballet, appelé l'*Ile des Amours*, et dans lequel la signorina Amalia Ferraris a fait sa rentrée au milieu de bravos bien soutenus. — Ce ballet est habilement combiné; il a pour base principale la reproduction de quatre tableaux dus au pinceau de *Watteau*.

On dit que Balfe, directeur de l'orchestre, renoncera à son bâton en 1852, pour se livrer entièrement à la composition. — Ce sont des bruits que je vous transmets pour ce qu'ils valent : qui vivra verra !

En attendant, il est certain que le nouvel ouvrage d'Auber, la *Corbeille d'oranges*, sera donné au théâtre de Sa Majesté, et que, comme à Paris, l'Alboni lui servira d'interprète. M. Lumley n'a rien négligé pour enrichir de ce brillant fleuron son répertoire musical et dramatique.

Le retard que mettait le théâtre italien de Covent-Garden à publier son programme, était un sujet de surprise, et ouvrait le champ aux conjectures. Enfin le programme a paru peu de jours avant l'ouverture du théâtre. La république a cessé d'être; le programme n'en dit rien, mais il n'en est pas moins positif que la direction souveraine de M. Gye s'établit sur les ruines de l'association des artistes principaux. Pour arriver à ce résultat, M. Gye a fait plusieurs milliers de lieues à travers l'Europe; il a été jusqu'à Saint-Pétersbourg. Il est venu, il a vu et il a vaincu. Ne parlons donc plus de république, et vive M. Gye, premier du nom !

Le programme rédigé par lui comprend d'abord les artistes, et voici les noms de ceux dont sa troupe se composera :

Soprani. Mmes Viardot, Grisi, Castellan, Giuseppina Morra.

Contralti. Mmes Angri, Vintale, qui fera, comme Mlle Morra, son premier début en Angleterre.

Pour les seconds rôles, il n'est question que de Mlle Cotti, sans doute parce qu'il est à peu près reconnu qu'il n'existe plus de seconds rôles.

Ténors. Mario, Tamberlik, Enrico Maralti, Luigi Mei, Soldi.

Baritons. Ronconi, Rommi, Salvatore.

Basses. Formes, Polonini, Tagliafico, Rache, Gregorio, Ferrari, Bianchi.

Costa sera, comme toujours, le chef d'orchestre. Mlle Louise Taglioni tiendra le rang de première danseuse.

Quant au répertoire, on y comptera d'abord tous les chefs-d'œuvre qui en ont fait les honneurs dans les saisons précédentes : *Robert le-Diable*, les *Huguenots*, le *Prophète*, de Meyerbeer; la *Muette*, d'Auber; la *Juive*, d'Halévy; neuf ou dix partitions de Rossini, sept ou huit de Donizetti, trois de Bellini, deux de Mozart, une de Weber, etc. Les nouveautés que l'on prépare seront d'abord : l'*Enfant prodigue*, d'Auber; la *Sapho*, de M. Gounod; la *Flûte enchantée*, de Mozart; les *Martyrs*, de Donizetti; *Euriathe*, de Weber; la *Vestale*, de Spontini; *Fidelio*, de Beethoven, et *Faust*, de Spohr.

Tel est l'effectif des forces militaires avec lesquelles le théâtre de Covent-Garden entre en campagne, le samedi 29 de ce mois, et si on veut bien le comparer à celui que son rival, le théâtre de Sa Majesté, a déjà mis en ligne, on ne saurait douter que la campagne ne soit remarquable, et digne de l'intérêt des milliers de spectateurs que toutes les parties du monde lui enverront.

Berlin, 18 mars.

Voici la belle saison de la *nature* qui arrive; celle de la *musique* va finir. Son printemps et son été, comme s'ils venaient de l'autre hémisphère et non du ciel, leur véritable patrie, coïncident avec notre automne et notre hiver.

Déjà les allouettes sont de retour et gazouillent dans le ciel de mars, les beaux oiseaux chanteurs de passage prennent leur volée. Je pourrais même appeler ma lettre une lettre d'*adieux*, car je n'ai guère à vous annoncer que des dernières représentations ou exécutions.

Nous commençons par la plus récente et la plus regrettable : hier, Mme Castellan nous a fait, c'est-à-dire *chanté*, ses adieux. C'est dans Rosine, du *Barbier de Séville*, qu'elle nous a fait admirer pour la dernière fois les prestiges de son art. Jamais sa voix n'avait été plus fraîche et plus suave; jamais sa personne n'avait eu plus de charme. Dix-huit cent témoins entassés dans la salle et qui, à la fin de la représentation, semblaient ne pouvoir mettre fin aux applaudissements et aux rappels, nous ont prouvé que nos regrets étaient partagés par le public artistique de Berlin tout entier. Du fond de notre cœur, nous disons *adieu* à Mme Castellan, en y ajoutant, avec plus de plaisir, « au revoir ! »

Pendant que je vous écris ces lignes, un convoi de chemin de fer nous enlève l'artiste, et quand vous les lirez, le roi auguste de Hanovre a déjà été salué des premiers accords de sa voix printannière.

Un autre artiste de talent, qui nous est arrivé de Paris, M. de Kontski, vient également de nous quitter. Dans quatre concerts victorieux, l'habile pianiste a cherché à effacer la gloire de ses prédécesseurs, et il y a réussi à l'égard du plus grand nombre.

M. de Kontski a reçu l'hommage des amateurs de concerts à Berlin, qui se sont soumis de grand cœur à son empire.

En vérité, on pourrait presque m'accuser d'être peu galant envers Mme Wartel, puisque je place si haut son rival et son prédécesseur; mais j'ai pris pour devise les paroles que, dans l'*Odyssée*, Homère place constamment dans la bouche du divin porcher Eumée : « Il avait à cœur l'équité. » Et moi aussi, j'ai à cœur l'équité. Les victoires retentissantes de M. de Kontski ne me feront pas oublier les exploits de Mme Wartel, cette Clorinde du piano. Tout récemment, dans une matinée, elle nous a donné des preuves de sa gracieuse vaillance. Mme Wartel joue les œuvres de tous les maîtres de toutes les époques; elle nous fait entendre Palestrina, Bach, Marie de Weber et Mendelssohn. J'avoue que j'ai écouté avec une attention plus vive et plus soutenue lorsqu'elle faisait alliance avec ces maîtres puissants, que lorsqu'elle s'appuyait uniquement sur son étonnante prestidigitation. Mme Wartsl a eu le succès d'estime le plus complet et le plus brillant Il est vrai de dire que des artistes distingués lui avaient prêté le concours de leur talent; je n'ai qu'à nommer Mme Castellan; quant à M. Schubert, maître de concert à Dresde, j'ajouterai en peu de mots que c'est le violoniste le plus habile, le plus élégant et le plus gracieux que j'aie entendu depuis longtemps

Mais j'en reviens aux scènes, c'est-à-dire aux soirées d'adieux. Hier, les soirées de symphonie, nous ont fait leurs adieux pour s'endormir de leur sommeil d'été, contrairement aux hirondelles. Dans une symphonie de notre maître de chapelle, M. Dorn, il y avait des choses fort brillantes, fort bonnes, mais il y en avait aussi de bizarres et de systématiquement pédantesques. L'auditoire, en jury sévère, a condamné l'auteur. La sentence nous paraît souverainement injuste, car, toutes choses compensées, les qualités de l'œuvre l'emportent sur les défauts dans la balance de la critique impartiale. Aussi, la symphonie de M. Dorn a-t-elle été appréciée tout différemment à Leipzig, il y a quelques jours. On voit que, même en fait d'art, les juges sont sujets à erreur : vérité banale qu'il ne vaut presque pas la peine de rappeler. Du reste, la fin des soirées de symphonie a été aussi brillante que toute leur carrière. La sombre et romantique ouverture des *Hébrides*, par Mendelssohn; la symphonie de Beethoven, en *si* bémol majeur; l'ouverture de *Léonore*, par le même auteur, tels sont les trois beaux monuments de *virtuosite* qu'a élevés, cet hiver, l'orchestre, sous la direction de M. Taubert.

Il y a huit jours, les oratorios de l'académie de chant nous ont également dit adieu par une exécution très bien réussie de la Création. A Pâques, l'académie nous fera encore entendre quelques compositions de musique religieuse.

Maintenant il me reste à aborder un sujet par lequel j'aurais dû peut-être commencer, c'est à-dire le Grand-Opéra. Votre journal a déjà mentionné la représentation de la *Vestale*, en commémoration de la mort de Spontini; je me bornerai à vous dire que cette œuvre, qui n'avait pas été entendue de longtemps, a posé une nouvelle couronne de gloire sur le front du compositeur, et que cette couronne, que les années ne flétriront pas, cachera plus d'une tache dont sont empreints ses souvenirs personnels.

La joyeuse *Giralda* réunit toujours un joyeux public. Elle a été représentée cinq fois, une fois le dimanche. A l'instar des dieux d'Homère, le public du

dimanche a résumé son jugement par un rire inextinguible, surtout au second acte, où tout auditeur du sexe masculin doit se dire à part lui : « Au diable le mariage, s'il me fallait subir une pareille première nuit de noces. »

Enfin, voici le bouquet : c'est la représentation de *Robert-le-Diable* au bénéfice de Mme Koester. Un chef-d'œuvre exécuté par une artiste de premier ordre devait amener une victoire, parée des plus riches lauriers, au figuré et en réalité, car une ample moisson de couronnes et de bouquets est tombée sur la scène aux pieds de la bénéficiaire.

Je ne connais pas de clef de voûte plus imposante que celle-ci pour le léger édifice d'une lettre ; je m'en servirai donc pour clore et cacheter ma missive.

L. RELLSTAB.

NOUVELLES.

*** La reprise du *Prophète* devait avoir lieu vendredi; mais une bande apposée sur l'affiche a prévenu le public qu'une indisposition subite de Roger empêchait la représentation. Mlle Poinsot devait continuer ses débuts dans le rôle de Berthe. Au lieu du *Prophète* on a donné *Guillaume Tell*.

*** L'*Enfant prodigue* a été joué mercredi, et la foule s'y est portée comme toujours.

*** Le *Démon de la nuit* a été donné deux fois depuis la première, et comme il arrive toujours pour les partitions finement écrites et travaillées avec soin, celle de M. Rosenhain a été de plus en plus goûtée par les connaisseurs. Elle a été aussi rendue de manière à produire plus d'effet sur le public.

*** La première représentation de *Sapho* sera donnée dès le commencement du mois prochain.

*** Massol part mardi pour Londres, où il va chanter au théâtre de Sa Majesté.

*** Mme Castellan est arrivée à Paris, d'où elle est repartie immédiatement pour Londres, où l'appelle son engagement au théâtre de Covent-Garden.

*** La *Dame de Pique* continue d'exercer son influence prestigieuse sur les recettes de l'Opéra-Comique, et alterne avec *Bonsoir, Monsieur Pantalon*, dont le succès ne se ralentit pas.

*** Deux brillantes représentations de la *Tempesta* ont été données dans la semaine qui vient de finir, indépendamment de celle du samedi précédent. Le succès de l'œuvre et des artistes est maintenant établi de manière à ne plus laisser de doute sur sa durée, si le départ de Mlle Rosati ne venait encore forcément l'interrompre. La charmante danseuse nous quitte, et, en s'éloignant, nous enlève la *Tempesta* pour le reste de la saison.

*** Hier, samedi, a eu lieu la première représentation de l'opéra nouveau d'Alary, le *Tre nozze*, chanté par Mmes Sontag, Ida Bertrand, Giuliani, Lablache, Gardoni et Ferranti.

*** Mercredi prochain, le Théâtre-Italien donnera un concert dans lequel trois élèves de Bériot, MM. Tenhaven, Scheurs et Standish, dont nous avons déja parlé, exécuteront ensemble et à l'unisson le sixième concerto de leur maître, et un nouveau concerto inédit composé expressément pour eux. Bériot dirigera l'orchestre. La répétition a suffi pour confirmer l'idée qu'on s'était formée d'avance d'un phénomène instrumental sans exemple jusqu'à présent.

*** La Commission des théâtres a cru devoir persister dans son avis favorable à M. Séveste pour l'établissement d'un théâtre musical dans la salle du Théâtre-Historique. Divers bruits inexacts ont été rapportés à ce sujet par plusieurs journaux. Il n'est ni vrai ni possible que le payement des subventions théâtrales ait été suspendu. Le fait dont s'est occupée la Commission dans sa dernière séance n'a aucun rapport avec les théâtres existants, ni avec M. Basset, qui, lui aussi, a demandé à créer un théâtre lyrique. Il s'agit tout simplement de propositions adressées à M. Séveste et dénoncées par lui à qui de droit. Le préfet de police a déjà fait une enquête sur ce point, et la Commission des théâtres a émis le vœu que cette enquête fût suivie d'une instruction judiciaire destinée à la compléter.

*** Il n'y a rien de vrai dans la nouvelle d'une prétendue manifestation dont Rossini aurait été l'objet et qui l'aurait forcé à s'éloigner de Bologne. Nous avons des lettres de cette ville en date du 23 mars. Le grand maestro jouissait d'une parfaite santé et son repos n'avait été troublé d'aucune manière. Il devait partir pour la campagne qu'il possède près de Florence, en attendant l'ouverture de de la saison des bains de Montecattini, où il a déjà passé deux saisons. Son départ, arrêté depuis longtemps, n'avait donc pas besoin d'une provocation du genre de celle dont on a parlé sans aucun fondement réel ni vraisemblable.

*** Mme veuve Nicolo nous écrit pour réclamer contre une note, de laquelle on pourrait induire que Nicolo n'était pas Français. Or, chacun sait que le célèbre auteur de *Joconde* et de *Jeannot et Colin* vit le jour à Malte, et que son père était d'origine française. Nicolo fit, en Italie, ses études musicales et y donna ses premiers ouvrages. Ce n'est qu'après la capitulation de Malte qu'il vient en France et s'y fixa pour toujours. Voilà les faits dans toute leur vérité.

*** Le *Morning Chronicle* publiait dernièrement un curieux document de statistique sur tout ce qui se rattache à l'organisation et à l'administration d'un grand théâtre en Angleterre. L'auteur avait choisi pour type le théâtre de Sa Majesté, et pour occasion la première représentation de la *Tempesta*, qui fut l'année dernière un événement dramatique et musical de premier ordre. Nous regrettons que le défaut d'espace ne nous permette pas de reproduire ce morceau, dont le point de vue et les détails sont également curieux.

*** C'est par erreur que nous avions annoncé l'arrivée de Vieuxtemps, le célèbre violoniste n'est pas encore à Paris.

*** Teresa Milanollo donne en ce moment des concerts à Francfort avec le succès qui l'accompagne partout.

*** Ernst est revenu de ses courses provinciales et doit passer à Londres toute la saison. A son retour, le célèbre artiste était indisposé, ce qui l'a empêché de prendre part au concert de Mlle Grammann.

*** Enzel, après plusieurs engagements à Trieste, à Madrid, à Turin, etc, où il a obtenu de brillants succès, est de retour à Paris.

*** Mme Pleyel a dû quitter Marseille pour revenir à Lyon et y donner un cinquième concert. Les succès qu'elle a obtenus, les ovations, dont elle a été l'objet dans le midi de la France tiennent du prodige. Sérénades, banquets, médailles frappées en son honneur, sonnets, députations, tout a été mis au service de l'enthousiasme. A Nîmes, elle a donné trois concerts en cinq jours. Une députation est venue lui en demander un de plus, qu'elle n'a pu accorder par la raison qu'elle était obligée de revenir en donner un quatrième à Marseille.

*** On annonce que M. H. Marschner, l'auteur du *Templier et la Juive*, vient de terminer un opéra nouveau en quatre actes, dont la première représentation est attendue avec impatience par ses nombreux admirateurs.

*** Les bons morceaux de piano à quatre mains sont rares; c'est pour cela que nous signalons le morceau que Rosellen vient de composer sur des motifs de la *Favorite*. A l'avantage de n'être pas d'une exécution trop difficile, cette composition très-brillante réunit toutes les qualités que son auteur sait imprimer à ses ouvrages.

*** Thalberg vient d'achever son *Decaméron*, l'une des œuvres les plus intéressantes qui soient sorties de sa plume. Cette collection, destinée à un succès universel, se termine par des airs irlandais.

*** Prudent part aujourd'hui pour Lyon, où il est appelé pour donner plusieurs concerts; on peut prédire à l'artiste et à ses compositions le succès qui les accueille partout.

*** On vient de publier à Vienne une œuvre de haut intérêt poétique. C'est le recueil des *Reisebilder*, de Henri Heine, mis en musique par M. Hoven. L'Allemagne n'appréciera pas seule à sa juste valeur l'alliance de ces deux noms et de ces deux talents, si élevés chacun dans son genre.

*** La Société de Ste-Cécile donnera aujourd'hui dimanche, 30 mars, à 2 h., dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, son sixième et dernier concert d'abonnement dont voici le programme : 1° Symphonie héroïque (en *mi* bémol) de Beethoven; — 2° *Las! il n'a nul mal qui n'a le mal d'amour*, chanson à quatre voix de Jacques Lefèvre, compositeur de la chambre de Louis XIII (1613); — 3° Air chanté par M. Battaille; — 4° Concerto pour piano, violon et violoncelle soli, et orchestre, de Beethoven. La partie de piano sera exécutée par M. Camille Saint-Saëns, celles de violon et violoncelle par MM. Joignant et Jacquart, membres de la Société; — 5° Pavane (air de danse), chœur à quatre voix tiré de l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau (1579), avec accompagnement de quatuor, flûtes, hautbois et tambours de basque (redemandé); — 6° Scène des enfers de l'*Alceste* de Lulli (1673). Le rôle de Caron sera chanté par M. Battaille. L'orchestre sera dirigé par M. Seghers, et les chants par M. Wekerlin.

*** Aujourd'hui dimanche, dans la salle Sax, la cinquième séance de musique de chambre de M. Alard. On y entendra le 7e quatuor de Beethoven, un trio de Mozart, par Mlle Camille O'Méara, Alard et Franchomme, intermezzo de Mendelssohn et un quintette de M. Onslow. Les amateurs de bonne musique ne manqueront pas à cette belle séance.

*** Mercredi prochain, 2 avril, M. A. Gouffé, l'habile contrebassiste de l'Opéra, donnera un concert dans les salons de Pleyel, rue Rochechouart. En voici le programme : 1° fragments d'un sextuor, d'Onslow, pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, exécutés par Mlle Mattmann, MM. Guerreau, Rignault, Casimir Ney, Lebouc et Gouffé; 2° fragments d'une sonate, de Corelli, exécutés sur le violoncelle et la contrebasse par MM. Lebouc et Gouffé; 3° mélodies chantées par M. Wartel; 4° solo de hautbois, sur des mélodies de A. Gouffé, composé et exécuté par Verroust; 5° fragments d'un quintette d'Onslow (n° 2), exécutés par MM. Rignault, Guerreau, Casimir Ney, Lebouc et Gouffé; 6° duo du *Rossignol*, par Lebrun, chanté par Mme Laborde, la partie de flûte exécuté par M. Dorus; 7° concertino pour la contrebasse, exécuté par A. Gouffé; 8° fragments d'une sonate de Beethoven, et d'un air varié pour piano, d'Haendel, exécutés par Mlle Mattmann; 9° grand air chanté par Mme Laborde. — Le piano sera tenu par M. Gillette.

*** M. Frédéric Brisson donnera un concert le mercredi 9 avril, à huit heures du soir, dans les salons de Pleyel. On y entendra, pour la partie instrumentale, outre le bénéficiaire MM. Godefroid, Van Gelder, Pellegrin et Mlle Roux; pour la partie vocale, Mmes Giuliani, Sabatier, Raby et M. Ribes.

*** Mercredi, 2 avril, il sera célébré dans l'église de la Madeleine un salut au profit d'une œuvre de charité. On y exécutera l'*Inflammatus* du *Stabat Mater* de Rossini, qui sera chanté par Mme Sontag et Alexis Dupond, ainsi que plusieurs compositions religieuses de M. Dietsch.

*** Une messe nouvelle, composée par M. Beaulieu, sera exécutée jeudi prochain, 10 avril, dans l'église de St-Roch, au profit de la caisse de secours de l'Association des artistes-musiciens.

*** Avant leur départ, MM. Reinecke, Kœnigslœw et Nabich, donneront, mardi 1er avril, dans la salle Sax, une soirée musicale fort intéressante, dont voici le programme : trio pour piano, violon et violoncelle, de Haydn, exécuté par MM. Reinecke, Kœnigslœw et Wohlers; réminiscences de la *Sonnambula*

pour le trombone, exécutées par M. Nabich; cavatine de la *Sonnambula*, chantée par Mlle Duval; mélodie de Weber, transcrite pour piano par Liszt, et ballade fantastique pour piano, exécutées par M. K. Reinecke; fantaisie sur *Otello* pour le violon, par Ernst, exécutée par M. Kœnigslœw; cavatine de l'oratorio *Josua*, de Haendel, et lied allemand de Reinthaler, chantés par M. Reinthaler; variations sur un thème du *Pirate* pour le trombone, exécutées par M. Nabich; fantaisie pour piano et violon, par Kullak et Eckert, exécutée par MM. Reinecke et Kœnigslœw; deux romances, chantées par Mlle Duval; concertante pour piano, violon et trombone, de Vollweiler, exécutée par MM Reinecke, Kœnigslœw et Nabich.

*** Vendredi, 4 avril, la messe de Sainte-Cécile de M. Adam sera exécutée à l'église de Saint-Eustache en l'honneur de Notre-Dame-de-Miséricorde. Un orchestre de 150 musiciens et des chœurs nombreux composés d'artistes et de gens du monde, seront dirigés par M. Dietsch. La quête sera faite par les dames patronesses de l'œuvre de la Miséricorde, en faveur des pauvres honteux de la ville de Paris.

*** La soirée musicale donnée par Mlles Dannhauser, avec le concours des artistes les plus distingués, aura lieu jeudi prochain, 4 avril, à huit heures du soir, salle Sax.

*** Dans le concert donné dimanche dernier par Mlle Céline Millhès, et dans lequel cette jeune artiste n'a pas craint d'aborder le concerto-symphonie de Prudent, dont elle a fait saillir avec talent les qualités brillantes, elle a été fort bien secondée, indépendamment de Mlle Ida Bertrand, par M. Milhès, son père, comme chanteur, par M. Brisson, et par Mlle Hucher, élève de Mme Damoreau.

*** Un incendie considérable s'est déclaré mardi, vers cinq heures du matin, dans les ateliers de l'un de nos premiers facteurs de piano et de nos hommes les plus honorables, M. Camille Pleyel. Le feu a pris dans l'un des bâtiments au n° 24 de la rue de Rochechouart, et communiquant par une cour formant un carré long avec la maison d'habitation et les magasins situés n° 22. Ce bâtiment contenait une grande quantité de bois ouvré et à ouvrer; il n'est pas étonnant que la flamme, alimentée par tant de matières combustibles, ait fait de rapides progrès, malgré la puissance des moyens employés pour les combattre. Il a donc fallu diriger les travaux de manière à concentrer le feu dans son foyer principal et à préserver les habitations voisines. La maison habitée par M. Pleyel n'a reçu aucune atteinte, et le soir même, le concert de M. Grignon avait lieu dans ses salons, comme si nul malheur n'était survenu. On ignore encore la cause de cet incendie, qui a dû causer de grands dommages, puisque 300 ouvriers travaillaient dans l'atelier qui est devenu la proie des flammes. Immédiatement M. Pleyel s'est occupé de répartir dans ses autres ateliers ces nombreux ouvriers menacés de rester sans ouvrage. Les bâtiments et les marchandises étaient assurés. M. Pleyel a écrit une lettre dans les journaux pour remercier tous ceux qui lui ont donné des preuves d'un dévouement admirable, et notamment le corps des sapeurs-pompiers, dont le courage et l'intelligence se sont manifestés avec tant d'éclat.

*** L'un de nos jeunes artistes, M. Chollet, pianiste et compositeur distingué, ancien lauréat du Conservatoire, élève de Zimmerman, vient de mourir à l'âge de 34 ans, après une courte maladie. Il remplissait les fonctions d'organiste à l'église de Saint-Thomas-d'Aquin.

Chronique étrangère.

*** *Bordeaux*, 25 mars. — C'est samedi dernier, dans la salle Franklin, que M. de Lagrave, notre brillant premier ténor, donnait son concert d'adieu avec le concours de la Société philharmonique. Jamais solennité du même genre n'avait eu un pareil éclat. Tout ce que Bordeaux contient de riche et d'élégant avait répondu à l'appel de l'artiste aimé et populaire. Les salons à la mode dont M. de Lagrave avait fait les délices pendant deux ans, avaient envoyé leurs plus jolies femmes à cette fête musicale M. de Lagrave ne laisse pas seulement à Bordeaux des regrets comme artiste; l'homme y était non moins estimé et honoré pour son cœur excellent, pour son dévoûment à toutes les infortunes. A la fin du concert, M. de Lagrave a dit, avec une vive émotion, deux charmantes strophes pleines de sentiment, composées par lui, et dans lesquelles il faisait ses adieux aux Bordelais. L'auteur de la musique, qui a paru charmante, a gardé modestement l'anonyme. On sait que M. de Lagrave va bientôt débuter au grand Opéra de Paris.

*** *Abbeville*. — Un charmant concert a été donné au profit des pauvres, pour lequel plusieurs artistes distingués de Paris avaient été appelés; on a beaucoup applaudi M. Léopold Déledicque, violoniste, dans un morceau de sa composition sur le *Trompette de M. le Prince*, et surtout dans la fantaisie d'Alard sur la *Favorite*.

Chronique départementale.

*** *Rome*. — Au théâtre Tordinone, Schiller et Gœthe ont paru le même jour sur la scène : le premier, dans un opéra de Verdi, *Luisa Miller*, et Gœthe dans *Faust*, dont on a fait un ballet.

*** *Venise*. — L'opéra nouveau de Verdi, *Rigoletto*, est écrit sur le sujet du *Roi s'amuse*. S'il était vrai qu'on ne pût composer de bonne musique que sur un mauvais libretto, celui de M. E. Piave serait pour le musicien une véritable Californie. Verdi s'en est tiré comme il a pu. Sa partition est pauvre de mélodies et manque entièrement de *pezzi concertati*. On voit qu'il a cherché à rendre son instrumentation moins bruyante : celle de *Rigoletto* se distingue par un caractère général de calme et de tranquillité. En cherchant à modeler son harmonie sur les grands maîtres de l'école allemande, la critique italienne trouve qu'il ne ferait pas mal de retremper ses idées mélodiques à la source de Rossini et de Bellini.

*** *Bertin*. — La société d'artistes hongrois, sous la direction de M. F. Kalozdy, a donnné, le 24 mars, son premier concert au théâtre Kœnigstadt. On a écouté avec autant de plaisir et d'intérêt que de surprise ces musiciens d'un nouveau genre, qui exécutent des ouvertures et de longues compositions très-compliquées sans savoir une note. La marche du *Prophète* a produit un effet électrique.—Le directeur du théâtre Wilhelmstadt vient d'engager, pour le 1er mai prochain, une troupe complète d'opéra-comique.

*** *Dresde*. — La symphonie fantastique de M. Berlioz a été exécutée récemment sous la direction de M. Krebs, dans un concert au bénéfice des pauvres.

*** *Weimar*. —Le *Roi Alfred*, opéra nouveau, de M. Raff, a été représenté avec beaucoup de succès au théâtre, sous la direction du compositeur.

*** *Liége*, 20 mars.—L'association musicale vient de donner un fort beau concert au bénéfice de la Société de Saint-Vincent-de-Paul. Le programme portait neuf morceaux, dont trois de chants d'ensemble étaient confiés à des amateurs des deux sexes : c'étaient le chœur d'*Athalie*, de Mendelssohn; les *Jeunes filles et l'ondine*, paroles de M. Wacken, musique de M. Terry, et la scène de la bénédiction des poignards, des *Huguenots*. L'exécution en a été remarquablement bonne : le chœur de M. Terry a obtenu un grand succès. Il se distingue par un caractère de gracieuse élégance et ne manque pas d'originalité. Les trois élèves de Bériot ont joué à l'unisson le septième et le huitième concerto du maître avec un effet merveilleux.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Un concours aura lieu le lundi 7 avril, pour des places de premiers dessus, vacantes dans les chœurs de l'Opéra. Les personnes qui désireraient concourir sont priées de se faire inscrire à l'administration de l'Opéra, rue Drouot, 5, de 11 à 4 heures.

— Il s'est établi à Paris, 21, rue d'Antin, un *bureau des théâtres étrangers*, sous la direction d'un homme de lettres très distingué, M. S. Englaender. Le but de cette entreprise est la traduction des meilleures pièces dramatiques de la scène française en allemande, en anglais et en italien. Le bureau des théâtres étrangers s'occupe également de l'introduction des meilleurs ouvrages allemand pour le répertoire français. Il engage aussi les artistes pour l'Allemagne. Nous ne pouvons qu'applaudir à cette heureuse idée, qui n'a pas encore été exécutée avec autant de ressources que celles qui sont à la disposition du bureau des théâtres étranger.

— Tous les pianistes apprendront avec un véritable plaisir que les trois ravissantes études : la MÉLANCOLIE, le RÊVE et la DANSE DES SYLPHES, de FÉLIX GODEFROID, qui ont fait la célébrité de leur auteur et qui sont toujours bissées dans les soirées musicales et concerts, viennent d'être publiées et transcrites pour le piano avec une entente parfaite des effets les plus saisissants. Le succès immense qu'elles obtiennent au piano est au moins aussi puissant que celui qu'elles ont obtenu sur la harpe. En vente à Paris chez ALEXANDRE GRUS, 31, boulevard Bonne-Nouvelle, et à Lyon, chez J. BENACCI PESCHIER, éditeurs de la collection complète des Etudes de STEPHEN HELLER; des 25 Études pour piano de G. CARULLI; de la CAMPANELLA, de Goria, et des deux magnifiques morceaux de Thalberg, op. 65, TARENTELLE, et op. 66, VARIATIONS-CAPRICES sur l'ÉLISIR D'AMORE.

BRANDUS et Cie, Editeurs, rue Richelieu, 87, et rue Vivienne, 40.

DÉCAMERON

PAR

S. THALBERG.

SÉRIE D'OUVRAGES DE MOINDRE DIFFICULTÉ.

EN VENTE :

N° 10. FANTAISIE SUR DES AIRS IRLANDAIS.

Prix : 7 fr. 50 c.

N° 1. I. PURITANI	Prix : 9 »	N° 5. MÉLODIES DE SCHUBERT	Prix : 6 »
2. FREISCHUTZ	» 7 50	6. LA GAZZA LADRA	» 6 »
3. LE PRÉ AUX CLERCS	» 7 50	7. LA CENERENTOLA	» 6 »
4. LA NORMA	» 7 50	8. ANNA BOLENA	» 7 50

N° 9. LE PROPHÈTE. . . . . Prix : 9 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 14. 6 Avril 1851.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Delizy et Cie, 13, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse. 30
Étranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre-Italien, le *Tre nozze* (première représentation). — Concerts, grande Société philharmonique, par **Léon Kreutzer**. — Société de Sainte-Cécile, M. de Bériot et ses trois élèves, etc., par **Henri Blanchard**. — Mme Farrenc, par **Adrien de la Fage**. — Mme Polmartin. — Nouvelles et annonces.

Nos abonnés reçoivent avec ce numéro une nouvelle composition de M. Talexy, intitulée *Hercule*, grand galop pour Piano.

A partir du 1er mai, nos bureaux seront transférés boulevard des Italiens n° 1. — A dater de la même époque, le journal sera imprimé en caractères neufs.

THÉATRE ITALIEN.

LE TRE NOZZE,

*Opéra bouffe en trois actes, libretto d'*ARCANGELO BERETTONI, *musique de* GIULIO ALARY.

(Première représentation le 29 mars.)

Beaucoup de gens, et nous sommes du nombre, se plaignaient de ce que le genre bouffe eût rendu le dernier soupir en Italie, son pays natal. *Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse!!!* On regrettait que la lyre ausonienne eût brisé la meilleure de ses deux cordes, et ne résonnât plus que sur un mode plaintif, langoureux, lacrymal. Hélas! elle n'a que trop de raisons pour pleurer, la musique italienne! Mais quel dommage qu'une fille de si joyeuse humeur, de verve si spirituelle et si exubérante, de tempérament si sanguin, de parole si alerte, eût changé tout cela pour les longs habits de deuil, la mélopée lugubre et les gémissements sans fin! Voilà ce qu'on répétait sans cesse, en se remémorant les beaux jours désormais passés de Paisiello, de Cimarosa, de Rossini, et même de Donizetti, qui sut rire au moins deux ou trois fois dans sa vie.

Eh bien, ce genre dont nous déplorions la perte, comme Calypso la fuite d'Ulysse, un jeune compositeur, connu par les plus brillants succès de salon et de concert, a entrepris de nous le rendre, entreprise courageuse dans laquelle ce n'est certainement pas la bonne volonté qui lui a manqué. M. Giulio Alary semble avoir pris à cœur de réunir d'un seul coup tous les ingédients du genre, d'abord libretto bouffon jusqu'à l'absurde, *una sarsa tutta da ridere*, grossièrement construite avec les débris du *Turco*, de *Don Pasquale*, et surtout du classique *Pourceaugnac*, ornée d'un baron stupide, d'un intrigant de place, de bohémiennes prétendues, enrichie de la leçon de chant et de la leçon de danse de rigueur, du finale bourré de *bisbiglio*, de *brontolio*, de *susurro*, de *mormorio*, de *chiasso, fracasso, sconquasso* et autres agréments traditionnels de la scène nocturne, avec les pavillons obligés; ensuite, promptitude et facilité de composition purement italienne, sans aucun alliage étranger, sans aucune velléité de sacrifice aux nouveaux dieux de France et de l'Allemagne, sauf en ce qui concerne l'usage un peu abusif des instruments de cuivre, ainsi que des mouvements de polka et de mazurka.

Le héros de ce libretto grotesque est un certain baron d'*Acetosa*, comme qui dirait en français, *baron de la Vinaigrette*. Il arrive à Naples en costume de voyage, et la foule commence par se moquer de lui, comme, à Paris, elle se moquait du gentilhomme limousin, *M. de Pourceaugnac*. Le baron vient tout exprès pour épouser la jeune et belle Luisa, fille de la marquise de Forli, comme Pourceaugnac pour épouser la fille d'Oronte. Dans les *Tre Nozze*, Eraste s'appelle il cavaliere di Villafranca, et Sbrigani se nomme Cricca. De plus, la charmante Luisa est assistée d'une camériste, la piquante Vespina, qui joue à elle seule les deux rôles de Nérine et de Lucette, lorsque, dans la pièce de Molière, ces deux effrontées viennent reprocher le crime de polygamie au pauvre Limousin. Telles sont à peu près les variantes que M. Berettoni a faites au vieux canevas; il en a aussi retranché les médecins, les apothicaires et les seringues : nous ne savons trop si c'est une amélioration.

Donc, le baron d'Acetosa est accueilli comme vous savez; Luisa et Vespina, déguisées en bohémiennes, veulent lui dire la bonne aventure et cherchent à lui inspirer mille frayeurs. Cependant le baron se présente en costume de cour chez sa future belle-mère. Il est novice et timide; il redoute le tête à tête avec sa fiancée; mais celle-ci, beaucoup plus aguerrie, lui déclare qu'elle entend le former à son gré. Elle lui enseigne à se tenir droit, à marcher, à saluer, le tout à la française; elle l'oblige à roucouler, toujours à la française et en français : *Mademoiselle, je meurs pour vous*, et elle lui répond lestement, toujours en français : *Merci bien, mon cher monsieur*. Enfin, elle lui donne une leçon de polka, en plein XVIIIe siècle, en plein règne de Louis XV! L'anachronisme est flagrant; ce qui n'empêche pas la leçon d'être amusante et aussi bien donnée que reçue par Mme Sontag et par Lablache, qui sauvent l'anachronisme à force de grâce et de bon goût.

Le baron n'est pas au bout de ses peines. Au milieu d'un bal, le chevalier de Villafranca, déguisé en spadassin espagnol, vient le provoquer, le défier; Vespina lui soutient qu'elle est sa femme. Après un finale des plus tumultueux, le baron va consulter un avocat. L'avocat, c'est encore Cricca, qui fait semblant d'être sourd. Enfin, la scène nocturne et les pavillons tranchent le nœud de cette ingénieuse intrigue. La marquise de Forli, trouvée dans le même pavillon que le baron, et compromise par ce moyen décisif, se résigne à épouser le baron, à unir sa fille au chevalier; Cricca et Vespina se marient d'eux-mêmes et sans effort.

Pour la renaissance du genre bouffe, nous aurions souhaité quel-

que chose de plus original que cette vénérable parade, exhalant un parfum de rance et de moisi; mais que voulez-vous? M. Alary n'avait peut-être pas le choix; il a pris ce qu'on lui a donné. Qu'en a-t-il fait? Un chef-d'œuvre digne des anciens temps? Oh! ce serait le tromper que le lui dire, et lui-même ne le croirait pas. Il a écrit au courant de la plume une partition qui, comme son libretto, fourmille de souvenirs, où il y a de tout, du Rossini, du Donizetti et même de l'Alary. Ce que le jeune compositeur sait fort bien, ce qu'il possède au même degré que ses maîtres, c'est l'art d'écrire pour les voix et de ne leur imposer que des alliances de notes, que des combinaisons d'accords qui les fassent valoir, sans les fatiguer. Sa manière est, du reste, franche et vive; son style court sans s'arrêter; la phrase succède à la phase, le motif au motif. On va rondement et tout d'une haleine; on ne s'ennuie pas en route, et comment s'ennuyer, lorsqu'une musique légère et gracieuse est interprétée par des artistes comme Lablache, Mmes Sontag, Ida Bertrand, Giuliani, Gardoni, Ferranti? Quelle prédestination que de faire ses débuts à Paris avec de tels parrains et de telles marraines! M. Alary attendait son tour depuis longtemps; il séchait d'une impatience bien légitime, comme tant d'autres jeunes compositeurs, qui vieillissent tous les jours; mais maintenant n'est-il pas consolé d'avoir tant attendu finir par rencontrer si bien et s'entendre chanter avec une perfection pour pareille? Combien de ses jeunes rivaux, qui seront vieux tout-à-l'heure, se consoleraient d'attendre encore, s'ils étaient sûrs de finir comme lui!

Mme Sontag n'a pas plus de dix-huit ans dans le rôle de Luisa. La poudre lui sied à ravir; tous ses costumes, car elle en a beaucoup dans la pièce, sont frais et charmants. Lablache est magnifique dans son rôle de baron : il est comique, sans tomber dans la charge. Mlle Ida Bertrand représente avec un ton parfait la marquise de Forli : l'air qu'elle chante au commencement du second acte lui a valu des applaudissements redoublés. Ce second acte est le diamant de la partition. Le trio des femmes, le duo de Luisa et du baron sont des morceaux plus qu'agréables : c'est là que le compositeur a réellement mis du sien et qu'il a justifié l'honneur insigne d'avoir de si excellents interprètes.

Nous l'avons déjà dit : le *Festina lente* n'est pas à son usage. On le lui reprochera sans doute : on lui dira qu'il fallait écrire moins vite, et M. Alary pourra répondre qu'il n'a pas écrit plus vite que ses illustres prédécesseurs, que les maîtres du genre, dont il a tenté la résurrection. Le génie italien est improvisateur par essence : peut-être ferions-nous mieux de dire qu'il était, car de nos jours il y a bien du changement. Toujours est-il certain que l'improvisation et le génie ne s'excluaient nullement : tout au contraire. Le travail a du bon, qui en doute? Mais le travail ne tient pas lieu de tout, et ne va pas à toutes les natures. Tel ferait moins bien encore en travaillant avec lenteur qu'en improvisant. Le moucheron musical se prend toujours dans la toile d'araignée de la formule italienne ou de la science allemande et y reste empêtrée. L'aigle, c'est-à-dire l'homme de génie, perce la toile, ou plutôt l'emporte au bout de son aile. Ce qu'il faut donc, c'est être un aigle, et non pas un moucheron, soit qu'on écrive une partition en quinze jours, *stans pede in uno*, soit qu'on la médite pendant des années, à la sueur de son front et à la clarté de la lampe.

R.

CONCERTS.

GRANDE SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE.

Au temps où nous sommes, pour s'occuper avec zèle des intérêts de l'art sérieux et élevé, il faut plus que du dévouement, il faut de l'obstination; avec bien moins d'efforts, en suivant d'autres pensées, on arrive à un bien meilleur résultat. Qu'un comité protecteur d'une ferme modèle, d'un institut agricole quelconque, qu'une société fondée pour enseigner les mathématiques aux petits Algonquins ou pour faire vacciner les petits Chinois, conçoive l'idée bien naturelle d'augmenter ses ressources, aussitôt l'on trouvera des hommes du monde empressés qui se mettront en campagne, des femmes à la mode qui insinueront jusqu'au fond des poches de leurs visiteurs ces petits carrés de papier bleus, verts, gris, beurre-frais, niellés, glacés, enjolivés d'arabesques, et promettant tant de délices musicales en échange d'un modeste louis; des exécutants célèbres, des chanteurs renommés, s'associeront à cette bonne œuvre, qui fera tant de plaisir et qui leur coûte si peu. On louera une salle, la plus grande possible, on composera un programme de miettes musicales, telles que chansonnettes, petits airs, petits duos, petites fantaisies et petits divertissements, le tout triomphalement accompagné par un piano, et après de si gigantesques efforts, des recettes telles qu'on en voit rarement à Paris viendront couronner l'œuvre. Que si, au contraire, l'intérêt des artistes est en cause; que si l'on peut présumer qu'il s'agit d'une œuvre importante qui a coûté de longs travaux au compositeur et aux exécutants; que si l'on suppose que du produit du concert, il reviendra quelque chose aux artistes eux-mêmes; aussitôt les traits des patrons et patronesses s'altèrent, leur ardeur s'éteint, un mouvement rétrograde a lieu sur toute la ligne, et malgré efforts, démarches, soins de toutes natures, le *compelle intrare* reste sans force et sans vertu. Cela est étrange, mais c'est ainsi Quand donc viendra le jour où les pauvres, par un équitable sentiment de réciprocité, voudront bien consentir à donner quelques fêtes splendides au bénéfice des musiciens, qu'ils pressurent de toutes façons, et dont, par d'exorbitants impôts, ils travaillent activement à faire des confrères?

D'après cela, on concevra que les recettes ne seront probablement pas la partie brillante des concerts donnés par les sociétés Seghers et David, et par la grande Société philharmonique. Mais, à défaut de fortes recettes, elles se contenteront de gloire. A son dernier concert, la Société philharmonique en a recueilli une ample moisson; elle en a tant recueilli que même elle eût pu en échanger quelque peu contre cette moisson prosaïque et vulgaire, mais si estimée, qu'entassent avec soin au fond de leurs tiroirs des caissiers privilégiés.

Le programme était riche et varié. C'était d'abord la symphonie fantastique de Berlioz, exécutée avec une grande verve et un ensemble beaucoup plus satisfaisant que la première fois. La charmante mélodie qui se déroule avec tant de grâce et de souplesse dans la scène du bal; le chant agreste des bergers accompagné par les roulements lointains du tonnerre dans les profondeurs de la montagne ont produit leur impression accoutumée; la marche du supplice offre une progression d'intérêt admirablement graduée, et le coup de hache aigu et strident qui la termine a été donné en conscience par le cymbalier, qui semblait bien pénétré de sa terrible mission. La scène du sabbat est de plus en plus appréciée, et pour certains amateurs c'est même un des morceaux les plus remarquables de la partition. Le premier morceau est peut-être celui que la foule comprend le moins. Il en sera toujours ainsi lorsque le compositeur aura à peindre des sentiments essentiellement vagues par eux-mêmes, la contemplation, l'inquiétude, l'extase.

La symphonie fantastique n'était pas le seul ouvrage de M. Berlioz qui figurât sur le programme. Mme Dorus-Gras a chanté avec un art infini une cavatine de *Benvenuto Cellini*, dont l'andante est de la plus exquise distinction. La *Belle voyageuse*, écrite pour le chœur à deux voix de femme, présente, dès les premières mesures, une série de modulations à ne pas donner en exemple à quelque élève maladroit, mais qui, traitées comme elles le sont avec une délicatesse infinie, ont un bouquet d'originalité agreste qui vous transporte à l'instant au milieu des collines veloutées de la verte Erin. Quant à la *Marche des Francs* (*vox populi*), il est bien regrettable que ce morceau, court et incisif comme l'expression du défi et de la colère, ne figure pas à la fin de quelque opéra, qu'il terminerait de la façon la plus fière. Rarement M. Berlioz a su rencontrer des contours plus prononcés, un rhythme plus saisissant et plus énergique.

Mme Dorus-Gras, dans un air du *Cheval de bronze*, qui fait si bien valoir la perfection de sa vocalisation; M. Massol, dans un air de l'*Enfant prodigue*, où il reçoit tant d'applaudissements à l'Opéra; M. Petiton, premier flûtiste de la Société, ont recueilli une bonne part de bravos.

La Société philharmonique s'est toujours empressée de mettre en relief le talent des jeunes compositeurs; à cette séance, elle a exécuté une ouverture nouvelle de M. Gastinel. M. Gastinel a obtenu le prix de Rome il y a deux ans, et on a tout lieu de penser qu'il ne mentira pas, comme tant d'autres, aux espérances de ceux qui lui ont accordé cette distinction. Son ouverture est écrite dans un style très correct et distingué, sauf une phrase de huit mesures où il a cru devoir payer sa dette aux traditions de l'école. L'adagio qui ouvre le morceau a beaucoup de grandeur et revient heureusement au milieu de l'allégro. L'orchestration est habile et bien entendue, et la péroraison se fait remarquer par sa chaleur communicative. En résumé, cette ouverture fait honneur à M. Gastinel.

Enfin, l'auditoire a écouté avec autant d'admiration que de surprise un jeune enfant de treize ans, Léon Massart, neveu de M. Lambert Massart, professeur au Conservatoire. Léon Massart a obtenu le prix d'honneur au Conservatoire de Liége, qui acquerra une grande renommée s'il nous envoie quelquefois d'aussi charmants talents. Le violoncelle possède maintenant son petit et vaillant virtuose. Il y a quelques années, j'ai prédit que cet enfant deviendrait un grand artiste, et il a bien soin de réaliser ma prédiction; son style est très-élégant, très-délicat, et sans aucune espèce de charlatanisme; son exécution est très-sûre et son staccato vraiment merveilleux. Bien peu d'années maintenant suffiront pour compléter un talent si riche d'avenir.

Le dernier concert de la Société philharmonique aura lieu vers la fin du mois prochain.

LÉON KREUTZER.

SOCIÉTÉ DE SAINTE-CÉCILE.

La *Société Sainte-Cécile* a donné son dernier concert dimanche passé : elle en offrira cependant encore un de supplément, en dehors de l'abonnement, le vendredi saint, 18 avril, concert spirituel suivant l'ancienne tradition de la France monarchique et religieuse. On y dira la *Symphonie pastorale* de Beethoven, un *Adoremus* de Palestrina, quelques parties du *Stabat* de Pergolèse, un *choral* tiré de la *Passion* par Sébastien Bach, et des fragments de la *Messe solennelle* de Beethoven, ce qui, certes, n'est pas un programme à dédaigner Celui du concert de dimanche dernier n'était pas moins intéressant.

La *Symphonie héroïque*, qui servait d'ouverture, et sur laquelle on a écrit tant de choses, qu'il est inutile de recommencer, a été dite par l'orchestre de manière à rivaliser celui de la *Société des concerts*. Un concerto pour piano, violon et violoncelle, du même auteur, a été exécuté par MM. Saint-Saens, Joignant et Jacquart. Ce morceau, à peu près inédit à Paris, a produit un excellent effet, surtout l'andante et la polonaise finale. Les exécutants ont exécuté cette symphonie concertante avec beaucoup d'ensemble. On aurait désiré pourtant un peu plus d'ampleur, de son, de chaleur dans la partie de piano, qui est l'interlocuteur de prédilection dans les morceaux où l'auteur fait intervenir cet instrument d'une manière obligée.

La partie vocale n'est pas négligée dans les concerts si bien dirigés par M. Seghers. M. Wekerlin, chargé de la conduite des chœurs, s'en acquitte on ne peut mieux. La chanson du XVIIe siècle a produit le même effet que la première fois qu'on l'a entendue. C'est une bonne idée d'en avoir donné ces paroles naïves :

Las! il n'a nul mal, qui n'a le mal d'amour!
La fille du roi est au pied de la tour,
Qui pleure et soupire, et mène un grand doulour.
Las! etc.

Le bon roi lui dit : « Ma fille, qu'avez-vous?
Voulez-vous un mari? — Hélas! oui, monseignoux! »
Las! etc.

On comprend mieux le caractère de tendresse et de mélancolie dont cette harmonie est empreinte, quand on a sous les yeux les paroles en style rétrospectif qui l'ont inspirée.

L'air de danse, avec un chœur à quatre voix, intitulé *Pavane*, et qui date de 1679, est aussi d'une couleur charmante. L'accompagnement de quatuor, l'intervention des flûtes et des hautbois, et la rentrée du tambour de basque, sont d'un effet pittoresque, ravissant: aussi l'a-t-on *bissé*. Ce concert varié et coloré de musique historique s'est terminé par la *scène des enfers* de l'*Alceste* de Lulli, qui date de 1673. Cette scène, d'un beau caractère, a été dite par le chœur, et la partie de Caron chantée par Battaille, de l'Opéra-Comique. Ses larges et belles intonations de basse, et son trille bien posé, rond et terminé à la vieille manière classique, ont rappelé à ceux qui l'avaient entendue et qui la regrettent, la belle voix et le bon sentiment musical de ce pauvre Alizard, qui chanta aussi, dans un concert chez Erard, cette scène originale et colorée.

Somme toute, la *Société Sainte-Cécile* a bien mérité de l'art et des vrais amateurs dans cette saison de tant de concerts.

THÉATRE-ITALIEN. — M. DE BÉRIOT ET SES TROIS ÉLÈVES.

Un autre concert intéressant a été donné au Théâtre-Italien par M. De Bériot et trois de ses élèves, nommés Tenhaven, Schruers et Standish, jeunes virtuoses à peu près du même âge, et qui sont de la même force sur le violon. Deux de ces jeunes gens, Hollandais, ont obtenu chacun un premier prix au Conservatoire de Bruxelles, et le troisième, qui est Anglais, a été gratifié d'une mention honorable dans le même établissement.

Il y a quelque chose de providentiel dans le nombre trois, à commencer, d'abord, par la Trinité.

Si les trois Horaces et les trois Curiaces n'ont pas été fort heureux, ils n'ont pas été du moins sans gloire. Trois Suisses ont affranchi leur pays; et la France, comme l'ancienne Rome, a eu ses trois consuls, dont il n'est pas impossible, — qui sait? — qu'elle reconnaisse encore l'autorité. Elle honore d'un glorieux souvenir et cite avec orgueil, en peinture, la trinité de Joseph, Carle et Horace Vernet. Nous avons eu, dans l'art dramatique, les trois frères Lepeintre; nous avons, en musique, les trois frères Dancla, les Kontski, etc, etc. Voici donc venir, en même nombre aussi, trois frères en Apollon, qui peuvent dire, comme chacun des membres de la Trinité dans la *Guerre des dieux* de Parny : *Je voulons, je sentons, je jouons* du violon pour notre plaisir et celui du public de Paris, toujours avide de sensations nouvelles. C'est moins cependant sous ce dernier rapport que sous celui de l'étonnement, que le triomphe de M. De Bériot et de ses trois élèves a été complet. Cet essai de mécanisme humain, qui pourrait s'étendre à un plus grand nombre et à toute sorte d'instrumentistes, aurait pour but d'annuler l'individualité artistique. Un violoniste seul peut se livrer à son inspiration, à sa fougue, à ses caprices d'archet, de mélodie et d'expression qui lui viennent instantanément du cœur, du cerveau, de tout le système physiologique enfin; mais ces impressions écrites et circonscrites d'avance ne peuvent guère être sympathiques. Ces réserves faites en faveur du bel art de jouer du violon et de l'individualité artistique, comme il a été dit plus haut, nous avons écouté avec plaisir, comme tout l'auditoire, la preuve triple et simultanée du style pur, élégant, classique, qui caractérise M. De Bériot, comme professeur violoniste exécutant et compositeur. En fermant les yeux et en écoutant ses trois élèves, l'auditeur assiste à ce que nous nommerons une parfaite *harmonie de l'unisson*, si l'on peut s'exprimer de cette façon contradictoire. La double corde est puissante, le *staccato* est d'une précision aussi brillante qu'identique, d'une suavité délicieuse dans le *pianissimo*. Toutefois, cette manière expressive et tran-

quille de procéder assimile trop le son des trois solistes à celui des violons de l'orchestre qui accompagnent; et l'on se prend à désirer que les sons de cet orchestre contrastent plus avec la voix ou les trois voix principales. Ce contraste s'obtiendrait par les *tutti*, selon nous, et l'accompagnement des instruments à vent seulement.

Les deux *concertini* en *sol* et en *la* de M. De Bériot sont des modèles d'élégance et de mélodie, surtout dans les *adagio*, on ne peut plus heureusement liés aux premiers soli et aux rondos.

Ce concert a été, du reste, un des plus satisfaisants de la saison. Les deux ouvertures du *Freischütz* et de la *Sémiramide* ont été exécutées avec une chaleur vraiment poétique par l'orchestre, fort bien conduit, comme toujours, par M. Bousquet.

Gardoni et Mme Montenegro ont dit avec le charme de deux belles voix qui se marient on ne peut mieux, le duo: *Mira la bianca luna*. Cette cantatrice a chanté seule après cela la *Pastorella degli Alpi* de Rossini, et une mélodie espagnole, *El Charran*, avec un style local et dramatique des plus séduisants. Mlle Ida-Bertrand a dit aussi de façon à se le faire redemander le *Brindisi* de la *Lucrezia Borgia*. Colini et le ténor anglais Sims-Reeves ont concouru au succès de ce concert, le premier en chantant une cavatine, et le second en disant avec un bon sentiment musical et une parfaite intelligence de l'auteur l'*Adélaïde* de Beethoven.

M. Gottchalk a joué différents morceaux de sa composition qui ont provoqué de nombreux applaudissements. Des chœurs de la *Tempesta*, et notamment celui de la prière des matelots du prologue de cet opéra, ont bien encadré les deux parties de ce brillant concert.

MATINÉES ET SOIRÉES MUSICALES.

M. et Mme Massart. — M. Alard. — Mme Hennelle. — MM. Reinecke, Kœnigslœw et Nabich. — Mlles de Rupplin, Hersilie Rouy, Esther et Sarah Dannhauser, Camille Chassant. — M. Lecieux. — M. Max-Mayer. — M. Gouffé.

M. et Mme Massart donnent de brillantes soirées musicales. Au plaisir d'entendre d'excellente musique bien exécutée par ces deux artistes distingués, dans la dernière séance qu'ils ont offerte gracieusement à leurs amis, se joignait la curiosité d'entendre le neveu du maître de la maison, Léon Massart, jeune violoncelliste de treize ans, élève du Conservatoire de Liége, et devant qui s'ouvre un brillant avenir de virtuose. Il en a fait naître la prévision à tous les auditeurs par les différents morceaux qu'il a joués sur son instrument, et surtout par la très-difficile fantaisie sur le *Barbier de Séville* de Servais, qui a été dite par le jeune violoncelliste en artiste qui chante aussi bien qu'il sait triompher de toutes les difficultés.

Il faudrait écrire tout un volume sur l'esthétique pour analyser les sensations si variées par lesquelles Alard fait passer ses auditeurs en jouant avec ses coreligionnaires du culte de Haydn, Mozart et Beethoven, les chefs-d'œuvre de cette musique de chambre dont ils font autant de drames émouvants, auxquels on ne se lasserait jamais d'assister. Dimanche passé, la séance s'est terminée par un quintette d'un maître digne de continuer par ses inspirations et son style l'inspiration et le style des grands maîtres. On voit que nous voulons parler de M. Onslow.

Mme Hennelle, qui professe le chant avec autant de succès qu'elle en obtient comme cantatrice de concert, a donné chez Pleyel sa soirée musicale annuelle devant un brillant auditoire. Elle a dit sérieusement et consciencieusement le bel *Ave Maria* de Cherubini, avec un accompagnement de hautbois obligé, dit par Verroust, qui avait joué auparavant un solo tout en échos vaporeux, aériens et poétiques du plus charmant effet. Après une fantaisie caractéristique et nouvelle composée par Alard, et dite par lui de ce style audacieux et pur qu'on lui connaît, la bénéficiaire a chanté la charmante romance de Reber : *Hai luli!* et le boléro de Dessauer : *Ouvrez, ouvrez, c'est nous* ; enfin succès de sympathie artistique et de bonne compagnie.

Voici encore un concert de musiciens en nombre trois : MM. K. Reinecke, O. V. Kœnigslœw, M. Nabich, pianiste, violoniste et trombone. Cette association produit des effets de sonorité assez singuliers. Si ces trois artistes manquent à un égal degré de tenue, d'élégance, de phrasé, de ce qu'on appelle enfin le style, ils n'en ont pas moins des qualités réelles. L'exécution de M. Reinecke, le pianiste, est nette et brillante; il a de la puissance dans le son, qualité rare chez les pianistes; mais il emploie trop fréquemment, et nous dirons même presque machinalement, l'effet de la pédale, et joue souvent trop fort, néglige la dégradation du son, et par conséquent les nuances qui font le charme de l'exécution. M. Kœnigslœw montre à peu près les mêmes qualités et les mêmes défauts sur le violon; il nous a développé sur cet instrument un jeu de consciencieux Allemand. Son intonation est juste; sa double corde sonne bien; l'archet est attaché à la corde; son trille est perlé et brillant; il chante bien; mais tout cela manque un peu d'élégance, de variété, de pression d'archet, de cette sensibilité exquise qui vient de ce qu'on appelle en musique le sixième sens : c'est tudesque, c'est lourd. M. Nabich, le trombone, jouit à peu près des mêmes avantages et tombe dans les mêmes inconvénients. On peut prétendre à faire de la mélodie quand on possède parfaitement cet instrument, et M. Nabich en joue fort bien à *mezza voce*; mais il n'est pas toujours maître de ses facultés éoliennes, qui lui font donner des intonations brutales, inhérentes à la nature de cet instrument, qui ne brille pas précisément par la grâce et la légèreté. La fantaisie concertante pour piano, violon et trombone, fort bien exécutée, au reste, par ces trois solistes, a plus étonné que charmé l'auditoire.

Mlle Duval, la transfuge de l'Opéra-Comique, a chanté dans ce concert, en brillante *prima donna*, une cavatine italienne et deux fort jolies romances françaises avec autant d'expression intime que de couleur dramatique.

Une autre cantatrice distinguée, Mlle de Rupplin, a donné une soirée musicale dans les salons des bains de Tivoli. Cette séance de bonne musique avait attiré un auditoire de bonne société, qui a montré autant de plaisir à entendre qu'à applaudir la bénéficiaire.

Parmi beaucoup de demoiselles pianistes de talent, Mlle Rouy se distingue par son prénom héroïque d'Hersilie. Si elle n'a pas reçu ce nom de sa marraine sur les fonts baptismaux, elle a bien fait de le choisir, car la singularité d'un petit nom aide, suivant la croyance de beaucoup de gens, à la célébrité, à l'illustration de celui ou de celle qui le porte : voyez plutôt MM. Arouet, Liszt, Thalberg et Mlle Félix, dont les surnoms de Voltaire, Frantz, Sigismond et Rachel sonnent si bien à l'oreille! Nous ne prenons pas ici la responsabilité d'avancer que le prénom d'Hersilie aura le même éclat que ceux que nous venons de citer; mais toujours est-il que l'homonymie de Mlle Rouy avec l'illustre romaine fixe en quelque sorte l'attention sur elle, et lui donnera peut-être une réputation que son talent seul de pianiste n'aurait pu lui faire acquérir. Au reste, soit par la singularité de son nom ou ses facultés de virtuose sur le piano, elle a obtenu du succès dans le concert qu'elle a donné mercredi dernier dans la salle Sax.

Les demoiselles Esther et Sarah Dannhauser ont aussi donné, dans la même salle, le lendemain, une soirée musicale dans laquelle elles ont chanté, avec une bonne expression dramatique, la jolie romance à deux voix du *Prophète*, celle de la *Dame de pique*, l'*arioso* du *Prophète*, et le duo-bavardage du *Maçon*, que ces deux jeunes sœurs ont dit avec beaucoup d'esprit. Parmi leurs auxiliaires elles comptaient Gottschalck, les frères Altès, et Ribes, l'excellent baryton qu'un bel avenir attend au concert et au théâtre.

Sous les auspices de Mme Pierson-Bodin, habile professeur de piano, Mlle Camille Chassant entre dans la carrière de virtuose, si semée d'émotions. Quand elle parviendra à dominer les siennes on appréciera mieux son jeu net, élégant et classique; nul doute qu'elle ne figure bientôt parmi nos bonnes pianistes; c'était du moins l'opinion qu'émettaient plusieurs auditeurs compétents en l'écoutant dire, d'un bon style d'exécution, le *Retour de Londres*, fort joli rondo

pour piano de Hummel, avec accompagnement de quatuor, dans une matinée musicale donnée par Mme Pierson-Bodin.

M. Léon Lecieux, l'élégant violoniste, a donné concert chez Herz, avec le concours de MM. Géraldy, Audran, Nollet, Levassor, et MMes Reitter et Vercken. Le bénéficiaire, dont le talent acquiert chaque jour de la puissance, a dit sa grande fantaisie sur le *Duc d'Olonne*, un suave *Ave Maria* de Géraldy, chanté par l'auteur, avec un accompagnement de violon obligé; une autre grande fantaisie inédite, sur des motifs de *Gibby*, et la ronde des *Porcherons*, tous morceaux dans lesquels il a déployé sur son instrument une sensibilité profonde et communicative, unie à l'éclat d'une belle exécution.

M. Max-Mayer est un violoniste distingué qui a donné un concert dans la salle Herz, où il a joué avec succès la fantaisie d'Ernst sur le *Prophète*, une *fantasia alla polacca*, de sa composition, et le souvenir d'Amérique, de Vieuxtemps, intitulé : *Yankee Doodle*, écrit en vue de rivaliser le caprice un peu usé du carnaval de Venise. Le bénéficiaire, fort bien secondé par Mlle Tillemont, qui a dit, à se faire désapprouver par l'auditoire : *Non, je ne veux pas chanter!* par MM. Gottschalk et Norblin, qui se sont distingués, l'un sur le piano, et l'autre sur le violoncelle, a laissé à ses auditeurs un agréable souvenir de son talent.

L'interprète du plus grand, du plus gros, du plus grave instrument, sur les sons duquel repose toute l'harmonie, M. Gouffé, contrebassiste de l'Opéra, a voulu, et il a bien fait, mêler la voix puissante de son instrument à celles de tous les virtuoses qui donnent des séances musicales. Indépendamment des divers éléments de ce concert, qui se composaient du talent si émouvant de Mlle Mattmann, de la voix si brillante de Mme Laborde, de la flûte de Dorus, du hautbois si charmant de Verroust, etc., etc., la voix originale de la contrebasse de M. Gouffé est venue nous chanter les variations sur les *Folies d'Espagne*, de Corelli, une élégie ou concertino de sa composition, qui a été aussi justement que généralement applaudi. La séance avait commencé sous les heureux auspices de l'*andante* varié d'un sextuor de M. Onslow, morceau délicieux, délicieusement dit par Mlle Mattmann, MM. Guerreau, Rignault, Casimir Ney, Lebouc et Gouffé.

HENRI BLANCHARD.

CONCERT DE MME L. FARRENC.

Hélas! qu'est devenu ce temps, cet heureux temps,
Où les *musiciens étaient moins* fainéants,

où ils ne passaient pas leur vie à *pétrir* la fantaisie et à *broyer* l'air varié, où une polka n'était pas une œuvre, où une romance n'était pas une pièce de concert, où l'autocratie du piano ne pesait sur personne, où il y avait moins de concerts et plus de musique, etc., etc.; et si en typographie il était d'usage de mettre plus de deux etc., j'en remplirais volontiers une colonne.

Le concert donné par Mme Farrenc m'a reporté, pour toute une soirée, à ces temps que je regrette (musicalement parlant, comme, je suppose, vous n'en doutez pas), car il était composé de telle manière qu'assurément Haydn ou Mozart n'auraient pas fait difficulté d'y assister.

Mme Farrenc en soutenait tout le poids, car elle s'offrait à l'auditoire comme compositeur et comme exécutante. Mais elle avait déjà fait ses preuves, et savait bien qu'elle pouvait se présenter en toute confiance non seulement aux amis de la musique sérieuse, mais encore à tant d'autres qui, sans avoir pour ce genre une prédilection particulière, veulent quelquefois en entendre, ne fût-ce que pour faire diversion. Comment ne s'aperçoivent-ils pas un peu plus que la musique dite sérieuse n'est pas, comme ils semblent le croire, de la musique ennuyeuse?

Ils ont pu s'en convaincre à la soirée de Mme Farrenc. Les trois œuvres qu'elle a fait entendre ont été extrêmement goûtées de tout l'auditoire. La première était formée de l'adagio, du scherzo et du finale d'un quintette pour piano, violon, viole, violoncelle et contrebasse, exécuté avec la plus grande perfection par Mme Farrenc et MM. Alard, Ney, Franchomme et Gouffé. Au finale, la chanterelle de M. Alard a cassé; mais si l'on n'eût entendu le bruit de la rupture, personne ne s'en serait aperçu, car il a continué le morceau comme s'il ne fût rien arrivé, et a su faire sentir toutes les beautés de détail que renferme ce finale, ainsi que les mouvements qui l'avaient précédé. Dans l'adagio, on a surtout remarqué une phrase du violoncelle pleine de grâce et de fraîcheur.

Je voudrais pouvoir m'étendre sur le nonetto, où la flûte, la clarinette, le hautbois, le cor et le basson, venaient marier leur harmonie à celle des instruments d'archet désignés plus haut. Ce morceau capital et tel que l'on en compose bien rarement, a été dit avec une ravissante exactitude; chaque instrument semblait, lorsqu'il se détachait de l'ensemble, faire assaut de goût et de pureté.

Quant au duo de piano et violon, c'est peut-être celui qui offre le plus d'originalité dans les pensées, qui s'y enchaînent de la manière la plus heureuse. Je ne parlerai de la fantaisie à trois pianos que pour dire que Mme Farrenc a voulu montrer qu'elle peut aussi, quand elle le veut, composer de la musique *brillante*, sans qu'elle se confonde, comme si souvent aujourd'hui, avec une musique *bruyante*.

Dans un pareil concert, la partie du chant ne pouvait être qu'accessoire. Un chanteur, porteur d'un nom héroïque, M. Teséo, qui, à en juger par sa prononciation, doit être de l'Etat vénitien, a chanté convenablement deux airs déjà connus de Donizetti et de Mercadante; enfin je ne veux pas oublier M. Dorus, qui possède sur la flûte une embouchure très-pure et une grande agilité, ce que savent bien tous ceux qui l'ont entendu.

Revenons un instant à Mme Farrenc. Je ne parlerai pas de son exécution : tout le monde sait qu'elle est irréprochable; mais n'y a-t-il pas lieu d'admirer tout autant le talent si solide et si sage qu'elle a su acquérir dans la composition? Le seul reproche à lui adresser, c'est d'être peut-être un peu trop sobre de ces heureuses hardiesses, de ces élans d'enthousiasme qui font pardonner à l'artiste jusqu'à des aberrations dans lesquelles la sûreté de goût de Mme Farrenc l'empêcherait certainement de se laisser entraîner. Le mérite dominant chez elle, c'est le naturel et la grâce; elle est de l'école de Haydn, mais elle a eu Hummel pour maître. Elle réussit merveilleusement dans le scherzo, et qui s'en étonnerait? Quelque sérieuse que soit une femme, elle aime toujours à badiner, et ce n'est pas moi qui lui reprocherai de badiner trop souvent. Une autre qualité du talent de Mme Farrenc, c'est la juste proportion qu'elle sait donner au développement de ses pensées, de telle sorte qu'on n'ait jamais à lui adresser ce reproche auquel n'a pas même toujours échappé l'immortel Beethoven : *C'est bien, mais c'est trop long.*

Ajoutons que Mme Farrenc est presque la seule en France qui cultive encore la haute musique instrumentale, dont les compositeurs ne s'occupent plus. On a beaucoup parlé de l'avenir, l'*avenir de la femme* pour la réforme de l'humanité; je me trouverais encore content si sa *mission*, pour continuer à parler le langage du jour, se bornait à ramener l'autre moitié du genre humain à la bonne musique, au bon goût et peut-être aussi au bon sens. Mais j'oublie que l'on dit chaque jour que nous possédons tout cela et au premier degré.

ADRIEN DE LA FAGE.

MATINÉE DE MME POLMARTIN.

Ce n'est pas chose toute nouvelle que la réputation dont Mme Polmartin jouit à si juste titre. Il y a longtemps que l'éclat de son talent sur le piano, le mérite de ses compositions distinguées, les succès sans nombre de sa méthode d'enseignement lui ont acquis une brillante et solide renommée. Il n'appartient qu'aux organisations vrai-

ment privilégiées de réunir à un tel degré tant de qualités supérieures dont une seule suffirait pour obtenir les sympathies du public. Dans la matinée musicale à laquelle Mme Polmartin avait convié, dimanche dernier, l'élite des artistes et de ce monde un peu aristocratique qui forme sa clientèle, elle a prouvé victorieusement que l'artiste véritable, si avancé qu'il soit, aspire incessamment au progrès. Après avoir fait rendre au piano, avec toute la pureté de l'éloquence classique, un ravissant quatuor de Mozart, où MM. Moréna, Rignault jeune et Giraud l'ont parfaitement secondée, elle s'est élevée sans difficulté à la hauteur du mécanisme moderne, et a mérité, dans deux fantaisies de sa composition, les plus vifs applaudissements, par la souplesse, la profonde poésie, la chaleur impétueuse de son style d'exécution.

Toute courtoisie à part, ces deux fantaisies, écrites l'une sur *Richard-Cœur-de-Lion*, l'autre sur le *Prophète*, font grand honneur à la plume exercée et pleine de verve de Mme Polmartin. L'imagination, l'élégance le savoir, y concourent à l'effet dans les meilleures proportions.

Nous n'achèverons pas le compte-rendu de cette remarquable matinée, sans rendre hommage au chant si gracieux de Mme Deforges, qui a dit avec beaucoup de talent une belle mélodie de M. Lebouc, ni sans louer comme elle le mérite la voix large et sympathique de Mlle Hugot. On n'entend guère dans les concerts de contralto qui possède des cordes aussi pleines, aussi expressives, aussi susceptibles d'émouvoir.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra la *Favorite*, chantée par Mlle Masson. Mairalt remplira le rôle de Fernand et M. Grignon débutera dans celui d'Alphonse. — Demain lundi, le *Propèthe*.

*** Il y avait plus de trois mois que le *Prophète* restait éloigné de la scène, et son retour y était attendu avec impatience. La foule s'est donc portée à la représentation qui en a été donnée mercredi dernier: aussi tous les amateurs n'ont pu être admis dans la salle. Mme Viardot a repris son rôle de Fides avec tout l'éclat du talent supérieur qui lui a servi à le créer. Bien qu'à peine remis de son indisposition, Roger a fait acte de courage plus que de prudence, en chantant le rôle de Jean. La fatigue résultant de cet effort prématuré l'a condamné à un nouveau repos. Mlle Poinsot, qui chantait pour la première fois le rôle de Berthe, y a fait preuve de sentiment dramatique; mais sa voix n'a pas la souplesse qu'exigent certaines parties du rôle, qu'elle est obligée de simplifier. Les trois anabaptistes avaient pour interprètes Levasseur, Marié et Guignault.

*** La quatre-vingt-huitième représentation du *Prophète* a produit plus de 9,000 fr. Les quatre-vingt-sept représentations précédentes avaient produit une somme de 698,258 fr. 64 c., ce qui fait un total de 707,244 fr. 15 c.

*** Le *Prophète* se joue sur trente-deux théâtres en Allemagne.

*** Mlle Nau vient d'être appelée par la Société philharmonique d'Orléans à prendre part à un grand concert donné par cette ville. Elle a chanté cinq fois, et chaque fois les bravos les plus enthousiastes sont venus l'accueillir. Le premier air de Mme Labarde dans l'*Enfant prodigue*, interprété par Mlle Nau avec la distinction et la pureté qui la caractérisent, a obtenu le plus grand succès, et les couplets du *Démon de la Nuit* ont mérité les honneurs du *bis*.

*** Le roi de Prusse vient d'honorer Meyerbeer d'une distinction aussi rare que flatteuse. Il vient de lui envoyer son buste en marbre, sculpté par le célèbre Rauch, et monté sur un piédestal magnifique S. M. avait accompagné ce cadeau d'une lettre autographe.

*** Demain lundi, au Théâtre-Italien, dernière représentation du *Barbiere di Siviglia*.

*** Le Théâtre-Italien n'a plus que quelques représentations à donner. Il avait ouvert le 9 novembre et fermera vers le 10 de ce mois. Ainsi sera complété le nombre des soirées qu'il devait à son public. Pour la saison prochaine, M. Lumley se propose de rentrer dans les termes fixés par son cahier des charges, et de rouvrir le 1er octobre pour clore le 1er avril. C'est depuis deux années seulement, et par suite de circonstances exceptionnelles, que l'ordre avait été changé. Nous n'avons pas besoin de rappeler à nos lecteurs ce qu'ils savent comme nous: pendant les cinq mois qui viennent de finir, M. Lumley est parvenu à improviser une troupe et un répertoire. En fait d'artistes, il nous a donné des talents supérieurs, à la tête desquels il faut citer Mme Sontag, Lablache, Gardoni, Calzolari, Sims-Reeves, Mlles Ida Bertrand, Caroline Duprez, Rosati. Dans son répertoire, sans parler des chefs-d'œuvre connus, il a fait entrer trois ouvrages nouveaux: la *Figlia del reggimento*, la *Tempesta* et le *Tre nozze*. Ce sont des garanties pour la saison future, qui sera préparée avec toute la maturité désirable.

*** Un second concert, donné par de Bériot, est annoncé pour le lundi, 14 avril, au Théâtre-Italien.

*** La belle messe, composée par Adolphe Adam pour la fête de Sainte-Cécile, a été exécutée, vendredi dernier dans l'église Saint-Eustache, par une société d'amateurs, auxquels s'étaient réunis beaucoup d'artistes. Une quête devait se faire au profit des pauvres honteux de la ville de Paris. L'exécution, dirigée par le compositeur lui-même, a mis encore une fois en relief le mérite éminent d'une œuvre musicale, destinée à prêter un concours efficace à la charité.

*** M. Bacher va retourner à Vienne, où il est rappelé par son gouvernement pour la conclusion du traité international dont il était chargé de préparer les bases.

*** Vieuxtemps est à Paris depuis le commencement de la semaine; il assistait mercredi au concert donné par Charles de Bériot et ses élèves.

*** Un journal affirme que, par décision du conseil académique de la Seine, l'institution dite de l'Orphéon est supprimée. Rien n'est moins fondé. Il n'est nullement question de supprimer l'Orphéon, ni au conseil académique ni ailleurs. La réunion annuelle n'a été ajournée que parce que les affaires urgentes et nombreuses dont le conseil académique a eu à s'occuper ne lui ont pas encore permis de délibérer sur un nouveau projet de règlement relatif à l'enseignement du chant dans les écoles primaires de Paris. Ce projet, émané de l'ancien comité central, mais qui doit être mis en harmonie avec les dispositions de la loi nouvelle, maintient tout entière l'institution de l'Orphéon.

*** Gottschalk a eu la louable pensée de donner une soirée musicale au profit des ouvriers qui pourraient avoir à souffrir du chomage par suite de l'incendie dans les ateliers de la maison Pleyel. Cette soirée aura lieu le 10 avril, à huit heures, dans les salons de M. Pleyel, 22, rue Rochechouart. Le célèbre pianiste y fera entendre quatre de ses compositions: le *Mancenillier*, la *Savane*, la *Bamboula*, la *Fantaisie* sur *le God save the queen*. Il exécutera en outre le concerto de Weber et l'andante de *Lucie*, de Liszt.

*** Le mois de mai, consacré à Marie, va bientôt nous revenir avec ses solennités religieuses et musicales, dont l'attrait est si vif et si touchant. C'était donc le moment de publier plusieurs morceaux du compositeur qui a le mieux réussi dans ce genre, M. Ad Adam. Les huit motets, avec accompagnement d'orgue, dont nous annonçons la mise en vente, ont l'année dernière charmé la foule qui se pressait à St-Philippe-du-Roule. Cette année, leur effet ne sera pas moins puissant sur l'auditoire ni moins flatteur pour l'artiste.

*** Louis Lacombe donnera le mardi 8 avril, à 8 heures du soir, dans la salle Bonne-Nouvelle, un troisième concert au bénéfice des pauvres, sous le patronage de M. le maire et du bureau de bienfaisance du 2e arrondissement; en voici le programme: 1° deuxième trio (inédit) en *la mineur*, exécuté par MM. Armingaud, Wan-Gelder et l'auteur, L. Lacombe; 2° air des *Due Foscari*, de Verdi, chanté par M. Chalupt; 3° fantaisie pour violoncelle, composée et exécutée par M. Van-Gelder, premier violoncelle solo de S. M. le roi des Pays-Bas; 4° air de *Freischütz*, chanté par Mlle Dobré; 5° L'*Ondine et le Pêcheur* et étude en *si bémol mineur*, par Lacombe; 6° air du *Cheval de Bronze*, d'Auber, chanté par Mme Gaveaux-Sabatier; 7° l'*Echange* et le *Nid*, de Reber, romances chantées par M. Chalupt; 8° Invitation à la valse, de Weber; 9° *Marie Stuart*, de Niedermeyer, chantée par Mlle Dobré; 10° nocturne en *sol bémol* et *Polonaise*, de Lacombe; 11° la *Fée Mignonne*, de Membrée, mélodie chantée par Mme Gaveaux-Sabatier; 12° chansonnettes chantées par Levasseur.

*** Mme Montignani, pianiste distinguée, doit donner un concert dans le courant de la semaine prochaine

*** M Golinelli donnera un concert demain lundi, 7 avril, à huit heures du soir, dans la salle Sax, avec le concours de Mmes Ferretti, Iwaska, et de MM. Seligmann, Ferranti, Brignoli, etc.

*** Le concert de Goria aura lieu samedi soir, 12 avril, dans les salons de Pleyel. L'habile pianiste exécutera, pour la première fois à Paris, plusieurs compositions nouvelles, entre autres, trois études de concert. Plusieurs de nos premiers artistes prêteront le concours au bénéficiaire.

*** Les poésies et chansons de Pierre Dupond viennent de paraître réunies en un petit volume à la librairie de Garnier frères.

*** Les membres de la section de musique de l'Académie des Beaux-Arts viennent d'adresser la lettre suivante au président de la commission municipale de la ville de Paris:

« Monsieur le Président,

» Depuis quelques mois on agite la question de donner une nouvelle dénomination à la place des Italiens, où se trouve situé le théâtre de l'Opéra-Comique. Le nom d'un compositeur illustre, l'une des plus grandes gloires de l'école française, de l'auteur de *la Dame Blanche*, de Boïeldieu enfin, n'a pas été plutôt prononcé qu'il a paru réunir toutes les sympathies des artistes et du public. Mais des prétentions se sont élevées dans le but de lui ravir cet honneur si justement mérité.

» Sans vouloir nous établir juges du degré de mérite des compositeurs, ses contemporains, dont on a voulu lui opposer la célébrité, nous venons, comme confrères, comme amis et comme admirateurs de Boïeldieu, supplier la commission municipale de vouloir bien prendre en considération l'immense popularité de l'auteur du *Calife de Bagdad*, de *Ma tante Aurore*, de *Jean de Paris*, du *Chaperon* et de tant d'autres chefs-d'œuvre.

» Lorsque Rouen, sa ville natale, lui a élevé une statue, serait-il juste que la ville de Paris décorât d'un autre nom que le sien la place où s'élève le théâtre dont pendant trente années il fit la gloire et la fortune?

» Dans l'attente d'une décision dont le résultat ne peut paraître douteux, nous vous prions, monsieur le président, de vouloir bien agréer l'expression de notre reconnaissance et de nos sentiments les plus respectueux.

» AUBER, ADOLPHE ADAM (élève de Boïeldieu), CARAFA, HALÉVY, ONSLOW, AMBROISE THOMAS. »

*** L'Académie des Beaux-Arts, dans sa séance du samedi 29 mars 1845, a décidé qu'une médaille de la valeur de 500 fr. serait offerte chaque année à l'auteur des paroles de la cantate qui serait choisie par elle pour être donnée comme texte du concours de composition musicale.

Cette cantate doit être à *trois* personnages; elle est destinée à être chantée par un soprano, un ténor et un baryton ou basse-taille. Elle devra renfermer un ou au plus deux airs, un seul duo et un trio final, chacun de ces morceaux étant séparé du morceau suivant par un récitatif.

Les hommes de lettres qui seraient dans l'intention de prendre part à ce concours sont invités à s'adresser au secrétariat de l'Institut, où il leur sera donné connaissance d'un programme plus détaillé. Les cantates devront être adressées, par paquet cacheté, au secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, jusqu'au 20 juin 1851.

Chacune des pièces de vers contiendra dans un billet cacheté le nom de l'auteur et l'épigraphe. Il ne sera admis à ce concours que des pièces de vers inédites. Les manuscrits ne seront pas rendus.

*** Mme Ponchard, mère du célèbre chanteur de ce nom, et veuve d'un ancien maître de musique à St-Eustache, vient de mourir tout récemment.

*** M. Lafortelle, auteur de plusieurs ouvrages dramatiques, notamment de *Masaniello* (en collaboration avec Moreau), et dont M. Carafa écrivit la partition, vient de mourir âgé de 76 ans. Il était neveu de Desfaucherets, auteur dramatique et académicien.

*** Une mort prématurée et soudaine vient de frapper à Paris la mère de la jeune pianiste, Mlle Wilhelmine Clauss, qui possède un si beau talent. Mlle Clauss ne restera pas plus longtemps dans notre capitale, dont le séjour lui est devenu trop douloureux.

Chronique départementale.

*** *Bordeaux.* — L'opéra d'Ad. Adam, *Giralda*, vient d'avoir un immense succès. La mise en scène et les décors sont de la plus scrupuleuse exactitude. Les artistes, et notamment Mme Rouvroy et M. Giraud, ont été à la hauteur de cette charmante partition, qui restera longtemps au répertoire.

*** *Aix*, 1er avril. — Des représentations comme celle de jeudi dernier sont des événements assez rares dans notre ville. Ce n'est pas que le goût nous manque pour désirer et apprécier les œuvres de nos maîtres les plus illustres; mais nous n'avons pas toujours des directeurs aussi intelligents que M. Feraud. C'est à lui que nous devons d'avoir pu applaudir l'opéra d'*Haydée* et cette musique fraîche, élégante, mélodieuse, qui lui a assuré pendant si longtemps la vogue sur le théâtre de l'Opéra-Comique de Paris. Nous devons des remerciements aux acteurs pour avoir si bien interprété la musique du maître. M. Valgalier et Mme Widmer, chargés des deux principaux rôles, ont eu surtout les honneurs de la soirée. Cet ouvrage ne peut manquer de fournir une longue et fructueuse carrière sur notre scène. D'ailleurs, on n'a rien négligé pour arriver à ce but. M. Justinien Gaut, jeune artiste peintre, qui, pendant son séjour à Paris, a prêté son crayon facile et spirituel à plus d'une revue artistique, avait été chargé de faire des décors pour la pièce d'*Haydée*, et il s'en est acquitté de manière à satisfaire les connaisseurs autant que le public. Nous espérons maintenant ne pas rester si longtemps à attendre la *Dame de Pique*, car si M. Feraud, notre directeur, tient à nous faire jouir de préférence des ouvrages sanctionnés par le succès, la nouvelle œuvre d'Halévy doit être une des premières inscrites sur son répertoire.

*** *Pau*, 23 mars. — C'est une vraie bonne fortune pour cette ville que d'avoir réussi à retenir pendant l'hiver le jeune violoniste Eller, qui vient encore, dans un concert donné par lui devant un auditoire d'élite, d'exciter l'enthousiasme le plus vif et le plus légitime. Ce concert, dont il a fait seul les frais, a montré sous toutes ses faces son double talent de virtuose et de compositeur. Ses dernières compositions, et notamment ses variations sur l'air : *Ah! vous dirai-je maman?* sont des chefs-d'œuvre de grâce, d'élégance et d'esprit. Eller va se rendre en Espagne, où l'attendent les succès obtenus avant lui par Liszt, Prudent, Artot, Ole Bull et autres artistes de premier ordre.

*** *Alger.* — Depuis quelques semaines, il était question de la fondation d'une société philharmonique par les musiciens amateurs de cette ville, et en attendant qu'un local convenable fût définitivement choisi, une des salles de la mairie avait été mise à leur disposition par M. le maire d'Alger, président honoraire. Les membres de la société s'occupent activement de se créer un répertoire : déjà, la symphonie en *ut* mineur, de Beethoven, est en répétition, et MM. les sociétaires n'ont pas reculé devant les études sérieuses que nécessitait un début si hardi. L'orchestre, dirigé par M. Luce, forme un ensemble assez imposant pour qu'on augure bien de sa tentative. C'est avec le plus vif intérêt que nous suivrons les progrès d'une société qui peut et qui doit nécessairement, dans un prochain avenir, exercer une influence favorable, non-seulement comme émulation en vue de l'art musical, mais encore dans un but d'intérêt plus élevé. En effet, répandre, propager le goût de la bonne musique, diriger les esprits vers une distraction attrayante, créer un lien entre les différentes classes de la société, et resserrer ainsi l'union de la grande famille, tel doit être, selon nous, le résultat moral de l'association musicale qui vient de se former à Alger.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 4 avril. — Le théâtre de Sa Majesté donnait samedi le *Gustave*, de Scribe et Auber. Cet opéra qui n'avait jamais été représenté que d'une manière très-incomplète, paraissait dont en réalité pour la première fois devant un public anglais. Rien n'a été négligé pour que le succès fût digne de l'œuvre, et la direction a déployé pour la mise en scène une magnificence incomparable. Calzolari chantait le rôle de Gustave, Mme Fiorentini celui de la comtesse Ankarstroem, et Mlle Caroline Duprez celui du page Oscar. La jeune cantatrice a réussi complétement. Suivant un journal, elle voltigeait comme un papillon doré, jetant la gaieté sur tout son passage. Les personnages de de Horn et de Ribing étaient remplis par Frédéric Lablache et par Poultier, qui débutait sur la scène britannique. Enfin, dans le bal masqué qui termine la pièce, Carlotta Grisi faisait sa rentrée au bruit d'acclamations unanimes. Le célèbre galop s'est exécuté avec un luxe et un entrain sans pareils. — Le même soir, le théâtre de Covent Garden rouvrait ses portes en donnant *Sémiramide*, dans laquelle Mlle Grisi a paru plus belle que jamais. Mlle Angri s'est tirée avec honneur du rôle d'Arsace, et Salvadore, chargé de celui d'Assur, est parvenu, quoique enrhumé, à montrer une excellente méthode et une volubilité fort remarquable. Les chœurs et l'orchestre, toujours si admirables de chaleur, d'entrain, de netteté, ont déployé des qualités qui serviront puissamment à la bonne exécution de l'*Enfant prodigue*, que les admirateurs d'Auber attendent si impatiemment. — Les théâtres feront de bonnes affaires pendant cette saison, mais nous croyons qu'ils feront tort aux concerts. Aussi les spéculateurs sont-ils inactifs, et les artistes qui viendront du continent trouveront-ils, nous en sommes sûrs, bien des déceptions. Nous serions heureux d'empêcher, par notre conseil, quelques-uns de perdre leur argent en venant ici sans engagements assurés.

*** *Mons.* — Une représentation extraordinaire vient d'être donnée sur notre théâtre au bénéfice de Mlle Morni. Le spectacle se composait d'*Othello* et d'un vaudeville. La bénéficiaire, dans le rôle de Desdémone, a produit un effet tel qu'on ne se souvient pas ici d'un pareil succès : aussi la salle entière, au milieu de la plus vive émotion, lui a témoigné, par ses nombreux et unanimes applaudissements, toute sa satisfaction. C'est principalement dans le duo du premier acte, le grand air, la romance du *Saule* et le dernier duo avec Othello, que le talent de Mlle Morni s'est fait remarquer et comme cantatrice et comme tragédienne. Toute la ville est encore sous le charme, et l'on ne s'entretient que de cette représentation. Il faut dire aussi que la bénéficiaire a été parfaitement secondée par l'élite de la troupe, et surtout par notre ténor, M. Berthaut, qui a joué et vocalisé d'une manière remarquable le beau rôle d'Othello.

*** *Berlin*, 29 mars. — M. de Kustner, intendant général des théâtres royaux de Berlin, vient de donner sa démission. M. de Kustner avait exercé les fonctions de directeur de spectacle pendant quarante-trois années à Dresde, à Leipzig, à Augsbourg et à Berlin. On désigne comme son successeur M. de Hulsing, ancien officier dans la garde royale. — On vient de mettre à l'étude au théâtre du Grand-Opéra un opéra-comique en un acte, inédit et posthume, de Mendelssohn-Bartholdy. Cette œuvre, la seule en ce genre que l'on ait de l'auteur de *Sankt-Paul*, a pour titre : *die Rückkehr aus der Fremde* (le Retour du pays étranger), et a été composée par lui à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du mariage de ses parents. Elle n'a été exécutée qu'une seule fois, par des dilettanti, sur un théâtre de société. » — Notre roi trouve le temps de s'occuper de faire des pièces de théâtre. Sa Majesté a fourni, dit-on, à Mme Ch. Birch-Pfeifer l'idée d'un libretto dont le sujet est la prise de Fleurance par Henri, roi de Navarre (Henri IV), en 1578. — La première représentation de la *Muette*, d'Auber, n'a pu avoir lieu par suite d'une interdiction supérieure jusqu'à nouvel ordre.

*** *Francfort.* — Le 31 mars a eu lieu, au théâtre de la ville, la première représentation de *Giralda*, d'Adam. Succès complet : exécution parfaite ; pluie de bouquets et de couronnes pour Mme Anschutz-Capitain, qui avait choisi cette attrayante nouveauté pour son bénéfice.

*** *Lisbonne.* — Mme Stoltz a joué quinze fois dans *Sémiramide*, toujours avec le même succès ; elle doit bientôt chanter la *Favorite*.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Campbell, Ransford et Cie, éditeurs de musique, 53, New-Bond street, London, ont l'honneur de d'annoncer à MM. les visiteurs à Londres, pendant l'Exposition à Hyde-Park, qu'on trouvera chez eux des billets pour l'Exposition, billets de loges, stalles d'orchestre et parterre, pour "Her Majesty's Theatre", et "Royal Italian Opera, Covent Garden" pour toutes représentations. — Pianos à vendre ou à louer à prix modéré. — Campbell, Ransford et Cie, 53, New-Bond street, London.

— Les compositions de M. Rolling, de la Nouvelle-Orléans, continuent d'attirer l'attention des amateurs et sont jouées avec beaucoup de succès. On apprécie surtout sa fantaisie poétique comme un morceau des plus remarquables.

Chez BRANDUS et Cie, rue Richelieu, 87.

GRAND DUO

POUR PIANO A QUATRE MAINS

Sur l'Opéra de DONIZETTI,

LA FAVORITE

PAR

Henri ROSELLEN.

Op. 124. — Prix : 10 fr.

BRANDUS ET Cie,

Editeurs, 87, rue Richelieu, et 40, rue Vivienne, à Paris.

NOUVEAUTÉS.

PIANO.

FANTAISIE BRILLANTE
sur
LA DAME DE PIQUE
par
HENRI ROSELLEN.
Op. 126. — Prix : 7 fr. 50.

FANTAISIE A 4 MAINS
sur
LA DAME DE PIQUE
par
Mme DECOURCELLE.
Op. 28. — Prix : 9 francs.

RONDO-CAPRICE ET ROMANCE VARIÉE
sur
LA DAME DE PIQUE
par
STEPHEN HELLER.
Op. 75. Deux suites, chaque : 5 fr.

VALSE SENTIMENTALE ET RONDO RUSSE
sur
LA DAME DE PIQUE
par
F. BURGMULLER.
Deux suites, chaque : 5 fr.

PETITE FANTAISIE
A QUATRE MAINS
sur
LA DAME DE PIQUE
par
J. B. DUVERNOY.
Op. 195. — Prix : 5 fr.

OUVERTURE
de
LA DAME DE PIQUE
arrangée à quatre mains
par
A. FESSY.
Prix : 9 fr.

DEUX MOSAÏQUES
sur
L'ENFANT PRODIGUE
par
Ad. ADAM.
Deux suites, Chaque : 6 fr.

FANTAISIE
sur
L'ENFANT PRODIGUE
par
A. SOWINSKI.
Op. 79. — Prix : 7 fr. 50.

PETITE FANTAISIE
sur
L'ENFANT PRODIGUE
par
O. REDLER.
Op. 147. — Prix : 6 fr.

PETITE FANTAISIE
A QUATRE MAINS
sur
L'ENFANT PRODIGUE
par
J.-B. DUVERNOY.
Op. 194. — Prix : 5 fr.

REMINISCENCE
de
L'ENFANT PRODIGUE
DUO A QUATRE MAINS
par
Dd. WOLFF.
Op. 163. — Prix : 10 fr.

TROIS GALOPS NOUVEAUX
Labitzky. **Riquiqui** ..... 3 »
Labitzky. **Espérance** 4 50
Gungl. **Le Chemin de fer.** 2 50

Suite du PIANO.

ROSSIGNOL ET FAUVETTE
Etude de Salon
par
Léon-Pascal GERVILLE.
Prix : 5 fr.

DIX ÉTUDES DE GENRE
par
GEORGES MATHIAS.
Op. 10. — Prix : 20 fr.

LE ROSSIGNOL
Thème varié en trilles
MORCEAU DE CONCERT
par
R. WILLMERS.
Op. 74. — Prix : 6 fr.

7e Recueil de
ROMANCES SANS PAROLES
par
Mendelssohn Bartholdy.
Op. 85. — Prix : 7 fr. 50.

VALSE BRILLANTE
sur
LA DAME DE PIQUE
par
E. ETTLING.
Prix : 5 fr.

SCHOTTISCH
sur
LA DAME DE PIQUE
par
PILODO.
Prix : 4 fr. 50 c.

VIOLON.

DUO BRILLANT
pour piano et violon
sur le
PIRATE
par
OSBORNE ET DE BÉRIOT.
Op. 72. — Prix : 9 fr.

SEPTIÈME CONCERTO
pour le violon
par
Ch. de BÉRIOT.
Op. 73. Prix : { avec piano.... 20 fr. / l'orchest. seul. 15 fr.
Exécuté au Théâtre Italien par les trois élèves de l'auteur.

GRAND DUO
POUR PIANO ET VIOLON
sur le
PROPHÈTE
par
VIEUXTEMPS ET RUBINSTEIN.
Prix : 4 fr. net.

AIRS HONGROIS
variés avec accompagnement de Piano
par
ERNST.
Op. 22. — Prix : 9 fr.

CONCERTO
Allégro pathétique pour *Violon* avec accompagnement de piano
par
ERNST.
Prix : 18 francs.

L'ENFANT PRODIGUE et DAME DE PIQUE.
Ouv. arr. p. 2 violons, p. Panofka. 4 50
— 2 flûtes, p. Walckiers. 4 50
Airs arr. p. 2 violons, par Panofka 2 suites, chaque.. 9 »
— violon seul..... 7 50
— 2 flûtes, par Walckiers 2 suites, chaque.. 9 »
— flûte seule..... 7 50
— 2 cornets, p. Guichard 2 suites, chaque.. 9 »
— cornet seul..... 7 50

MOIS DE MARIE DE St-PHILIPPE

HUIT MOTETS avec accompagnement d'ORGUE

PAR

AD. ADAM.

No 1 AVE MARIA, hymne : *la Vierge*, solo pour soprano.
2. AVE MARIA, solo pour contralto.
3. AVE MARIA, duo pour soprano et contralto.
4. AVE VERUM, solo pour soprano.
No 5. AVE REGINA COELORUM, duo pour soprano et mezzo soprano.
6. INVIOLATA, id. id.
7. O SALUTARIS, pour soprano.
8. AVE MARIS STELLA, duo pour soprano et mezzo soprano.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 15. 13 Avril 1851.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.
Londres. Delizy et Cie, 13, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34 u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an.	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse.	30
Étranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre-Italien, début de Mlle Cruvelli. — Concerts, par Henri Blanchard. — Biographie, Luigi Boccherini. — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

A partir du 1er mai, nos bureaux seront transférés boulevard des Italiens n° 1. — A dater de la même époque, le Journal sera imprimé en caractères neufs.

THÉATRE ITALIEN.

Début de Mlle Cruvelli dans *Ernani*.

L'opéra, nous le connaissions depuis cinq ans; c'est dans les premiers jours de janvier 1846 qu'il nous apparut, mais non pas sous son nom véritable. *Ernani* s'appelait alors *Il Proscritto*, parce que M. Victor Hugo ne voulait pas qu'on jouât sa pièce. On en avait donc refait une autre en changeant les noms, les lieux, en mettant à Venise ce qui se passait en Espagne. Le rôle principal était chanté par le ténor Malvezzi; celui d'Elvira par Térésina Brambilla; celui d'Andréa Ritti (ou Charles-Quint), par Ronconi, et celui de Zeno (ou Ruy Gomez), par Dérivis.

Aujourd'hui, que le poëte a renoncé au *liberum veto*, dont il avait frappé aussi *Lucrezia Borgia*, *Ernani* nous est revenu, visière levée, et ne cachant plus sa race, ni son pays. La distribution des rôles n'est plus la même : aux artistes que nous nommions tout à l'heure ont succédé Sims Reeves, Mlle Cruvelli, Colini et Scappini. Ce qui n'a pas changé, c'est la partition de Verdi, proclamée chef-d'œuvre par les uns, fort peu goûtée par beaucoup d'autres, et que nous jugerions encore aujourd'hui comme nous l'avons jugée il y a cinq ans, si la chose en valait la peine, et s'il n'était toujours ennuyeux de se répéter.

Parlons de ce qui est vraiment neuf et de ce qui a donné au retour d'*Ernani* le caractère d'un événement. Vers l'époque où cet ouvrage se produisait sur notre scène italienne, une toute jeune cantatrice débutait modestement à Paris dans les concerts donnés par la *Gazette musicale*, qui, l'année suivante, enregistrait les succès obtenus par elle en Italie. Dans le numéro du 12 septembre 1847, nos lecteurs pourraient retrouver une note qui n'était que l'écho des éloges prodigués au-delà des monts à Mlle Cruwell, jeune cantatrice allemande, que déjà l'on comparait à Mme Pasta et à Jenny Lind. Eh bien, Mlle Cruwell n'est autre que Mlle Cruvelli, qui a repris enfin le chemin de la ville où elle avait fait ses premiers pas. Mlle Cruvelli est née en Prusse, à Dusseldorff; elle est fille d'un pasteur protestant, et son éducation primitive ne la destinait nullement au théâtre, pas plus que sa sœur, qui, comme elle, s'est vouée au chant théâtral. Avec une voix comme celle que possède Mlle Cruvelli, la vocation devait être irrésistible. Cette voix est de la plus rare espèce; elle embrasse presque toute l'étendue de l'échelle du contralto et du soprano; elle est d'un timbre excellent, d'une souplesse remarquable; elle passe avec une grande facilité des extrémités aiguës aux extrémités profondes, et dans cette dernière région elle a des sons d'une rondeur et d'une plénitude admirable. De plus, Mlle Cruvelli a pour elle la beauté de la taille, du col, des épaules et des bras; sa figure, plutôt jolie que belle, est pleine d'expression; ses yeux, ombragés de riche sourcils, étincellent de feu dramatique. Une cantatrice ainsi douée ne pouvait manquer d'impressionner vivement son auditoire. Dès le premier acte, et c'était le plus brillant pour elle, le succès de Mlle Cruvelli avait éclaté en enthousiasme. Au quatrième et dernier, elle a encore rencontré de bons moments qui ont enlevé les bravos.

Nous ne dirons pas à Mlle Cruvelli qu'elle n'a plus désormais qu'à chanter pour être applaudie et attirer la foule. Nous lui conseillerons au contraire de travailler encore avec Bordogni, son habile maître, qui réglera les élans de sa voix et la délivrera de cette tendance à l'exagération et à l'*urlo italiano*, dont l'habitude se contracte maintenant dans le pays qui s'est tant moqué de l'*urlo francese*.

Chaque peuple a son tour a *crié* sur la scène.

Sims Reeves a la voix bien blanche pour un héros tel qu'*Ernani*; celle de Colini est toujours pâteuse, et celle de Scappini est nulle. Sauf Mlle Cruvelli, l'ancienne distribution d'*Il Proscritto* valait beaucoup mieux que celle d'*Ernani*; mais une jeune, bonne, belle et nouvelle cantatrice, c'est quelque chose de considérable dans le système des compensations.

R.

CONCERTS.

Mlles de Malleville, Mottmann, Longlumé, Laguesse, Roux. — MM. Brisson, Van-Gelder, Ettling, Lamazou, Dubois, Gollnelli. — Mme Montignani, — Mme Pleyel.

Des gens qui ne possédaient pas le sens de l'observation, la protubérance de l'analyse, ou qui le regard était peu exercé; des bourgeois enfin, pour les désigner par leur qualité anti-artistique, et qui, par conséquent, n'avaient nulle étendue, nulle variété d'esprit, trouvaient très singulier et fort inutile, assure-t-on, qu'Horace Vernet fût chargé, dans le temps, de faire les portraits de chacun des chevaux de l'empereur. Tous les chevaux ne se ressemblent-ils pas? N'est-ce pas les voir tous que d'en voir un? disaient ces braves gens.

Non, messieurs, aurait on pu leur répondre. De même qu'il y a fagots et fagots, il y a cheval et cheval, qui a sa physionomie particulière comme chaque humain et surtout chaque jolie femme.

Ce sont sans doute les fils de ces individus qui s'informent pourquoi on voit tant de pianistes donner ce qu'ils appellent le même concert, et demander aussi si le talent d'un pianiste ne ressemble pas absolument à celui d'un autre pianiste.

Bien que ces questions paraissent reposer sur une plaisanterie assez logique, il faut répondre à ceux qui les font qu'il y a d'aussi notables différences dans le toucher, le son, le style de ceux ou de celles qui jouent du piano que dans les physionomies humaines et dans celles des animaux. Il y a d'abord l'individualité de la pose au piano, celle du regard, des mouvements du corps, indépendamment du mécanisme des doigts, qui donne à votre jeu énergie ou grâce, chaleur ou froideur, netteté ou confusion, style élégant ou commun; puis, le choix de la musique exécutée sur cet instrument. Voilà bien des choses dissemblables, sans compter la qualité du son dans le trait, mais surtout dans la mélodie, le son puissant, rond, empreint de sensibilité, ce qu'il y a de plus rare chez les pianistes, et qui dévoile à l'auditeur dont l'oreille et l'intelligence sont exercées, le caractère de la personne qui est au piano. On pourrait donc, à la rigueur, descendre ainsi, par l'audition, dans le for intérieur d'une virtuose pianiste, et juger si elle a de la noblesse en l'âme, de la véritable sensibilité, si même elle a de l'ordre dans l'esprit, si elle est grave ou folle, et prouver surabondamment la diversité des physionomies au physique comme au moral, car la figure reflète toutes les impressions de l'âme et du cœur. Mais il ne faut pas abuser de la connaissance que donne l'habitude de cette analyse esthétique, et montrer à nu la force ou la faiblesse du système physiologique de nos artistes : ce serait pousser la science de la physiognomonie jusqu'à l'indiscrétion.

Mlles Louise Mattmann et Charlotte de Malleville, par exemple, offrent ample matière à cette analyse. Toutes deux ayant acquis et possédant parfaitement le mécanisme moderne, se plaisent à ne se produire que dans les chefs-d'œuvre de l'art classique; et cependant il existe autant de différence dans leur jeu que dans leur physionomie. Mlle de Malleville s'en tient au texte pur; Mlle Mattmann le passionne. La première fait sortir de la touche une belle sonorité; la seconde l'interroge avec sensibilité et la lui communique en la réveillant aussi dans l'âme de ses auditeurs. Quoique frêle, Mlle de Malleville pose largement de ses dix doigts les masses harmoniques qu'elle fait résonner avec pompe et vigueur. Son émule, non moins frêle et délicate, aborde aussi les effets grandioses; mais, à la contraction de ses épaules qui se soulèvent, on voit qu'elle en paraît comme accablée. La pensée de l'une s'identifie tout naturellement à la science rétrospective, à l'art qui souriait avec méthode, à cette grâce un peu raide du XVIIe siècle; l'autre parle, rit, pleure, chante, dit au clavier tout ce qu'elle sent, comme Manon Lescaut, Virginie, Atala, Esméralda et quelques-unes des héroïnes de Balzac et d'Eugène Sue parlent, rient, pleurent et disent leurs impressions qu'elles font partager à tous les lecteurs. Au reste, nous ne pousserons pas plus loin ce parallèle, nous souvenant de l'axiome vulgaire qui dit : Comparaison n'est pas raison.

Mlle de Malleville a donné, le 5 avril, sa troisième séance de musique de chambre dans la salle Sax. Après quelques morceaux d'ensemble qu'elle a dits avec MM. Guerreau, Dorus, Ney, Gouffé, Blanc, etc., elle s'est surtout fait applaudir dans la sonate en *la* mineur de Mozart, la délicieuse bagatelle de Haydn, mais surtout dans la grande et belle sonate en *fa* mineur de Beethoven, qu'elle a dite avec autant de netteté que d'énergie.

Mlle Mattmann a aussi donné un concert dans la même salle le jeudi 10. Elle a joué avec cette impressionnabilité dont nous avons essayé plusieurs fois de donner une idée à nos lecteurs, avec cette passion de l'art que les organisations exceptionnelles en musique peuvent seules partager. Les personnes douées ainsi, et qui étaient en majorité au concert de Mlle Mattmann, n'ont su qu'admirer et qu'applaudir le plus du beau finale de la sonate de Beethoven, œuvre 31, ou de celle qui le disait autant avec son âme qu'avec ses doigts. Après un solo de violoncelle fort bien exécuté par M. Jouet, deux morceaux de chant dits par Mlle Vavasseur, d'un beau style de chant classique, la bénéficiaire a terminé la séance par un air varié de Haendel et la capricieuse *arabesque* de Brisson, cette jolie broderie musicale pleine d'élégante mélodie et de fines harmonies.

Il faut croire que cette boîte irrégulière du piano renferme une mine californienne d'or et d'émotions non moins précieuses, puisque tant de personnes s'en occupent et en jouent pour eux et leurs amis. Voici venir Mlle Langlumé, pianiste amateur, sur le point de passer artiste, qui a donné une soirée musicale au domicile paternel et maternel, dans laquelle elle a dit la fantaisie de Doehler sur la *Lucie*, un charmant nocturne de Ravina, et les *Hirondelles* d'Ascher de manière à faire oublier sa qualité d'amateur. Netteté, délicatesse, élégance dans la mélodie comme dans le trait, telles sont les qualités qu'a montrées tout d'abord Mlle Langlumé.

Mlle Joséphine Laguesse est aussi une agréable pianiste, et qui a donné concert le 8 de ce mois, dans la salle Sainte-Cécile. Elle a ouvert la séance avec MM. Guerreau, Blanc, Casimir-Ney, Lebouc et Gouffé, par l'*andante* varié et le *scherzo* d'un sextuor de M. Onslow. Si Mlle Laguesse n'a pas pris l'initiative des mouvements, s'il y a eu un peu d'indécision dans l'exécution de ces fragments, si bien dits quelque jours auparavant au concert de M. Gouffé par Mlle Mattmann, qui sait se faire chef d'orchestre quand il le faut, la bénéficiaire, rendue à elle même, a dit d'une grâce charmante la délicieuse bagatelle de Beethoven pour piano seul: *Adieu, soucis*, par Godefroid, et un rondo de Chopin.

Pendant que nous sommes en voie de vérités et de madrigaux adressés aux dames et demoiselles pianistes qui abondent en ce moment dans le monde musical, nous ne devons pas oublier Mlle Roux, au jeu fin, net, ferme, et qui aspire à rendre ce jeu plus large, plus puissant de son pour compléter son talent, qui est déjà remarquable. On l'a remarqué aussi au concert qu'ont donné MM. Brisson et Van-Gelder dans la salle Pleyel, mercredi passé. M. Van-Gelder, excellent violoncelliste, a chanté avec beaucoup d'expression sur son instrument une fantaisie sur la *Somnambule*, et un *Souvenir d'Espagne* écrit par lui. M. Brisson, l'autre bénéficiaire, pianiste-compositeur distingué, nous a fait entendre, avec Mlle Roux, un hymne triomphal pour deux pianos d'un brillant effet; puis un autre duo pour piano et violon exécuté par lui et M. Pellegrin, son collaborateur; morceau concertant que les deux auteurs ont dit de manière à se faire applaudir unanimement.

M. Ettling, qui confectionne on ne peut mieux la valse et la polka à grand orchestre et pour piano seul, M. Ettling, bon professeur d'accompagnement, a donné chez lui quelques matinées musicales brillantes dans lesquelles on a entendu avec plaisir MM. Jacquard, violoncelliste, Leroy, clarinettiste, Mlle Arthémise Duval, habile cantatrice, et quelques autres demoiselles***, ces trois étoiles désignant les jeunes personnes amateurs qui n'osent pas affronter la publicité, même sur le programme manuscrit d'une matinée de musique intime, mais qui n'en font pas moins honneur à leur professeur, M. Ettling.

M. Lamazou, le chanteur montagnard, c'est-à-dire pyrénéen, pour prévenir toute interprétation politique, a donné un fort joli concert chez M. Pleyel, dans lequel il a dit en langage béarnais des mélodies naïves, une, entr'autres, du comte de Foix, Gaston Phébus, pleine de charmes et de mélancolie. Dans un *Ave maris stella*, de Proch, avec accompagnement de violon obligé, fort bien exécuté par M. Herman, un de nos bons violonistes; dans un air de la *Création*, d'Haydn, et celui du *Barbier de Séville*, dit en patois du Midi, le bénéficiaire a prouvé qu'il sait prendre des styles différents et se faire justement applaudir.

Entre Alard et Vieuxtemps, actuellement à Paris, M. Amédée Dubois, violoniste belge, tient une honorable place. Si sa manière n'est pas très-large; s'il ne tire pas un son ample, puissant de son instru-

ment; si son trille est un peu trop serré, parce que le doigt ne tombe pas d'assez haut, doué d'un sens exquis, il joue avec beaucoup d'expression et d'une justesse imperturbable, irréprochable. Ses gammes chromatiques, en doubles octaves, sont d'un effet neuf et des plus brillants; il phrase bien, chante avec élégance et fait le trait avec beaucoup d'aisance et de grâce. Ce sont du moins les qualités que ce virtuose nous a montrées dans le concert qu'il a donné le 5 de ce mois, dans la salle Sax. Ses *soli*, ses fantaisies, ses *Souvenirs d'Auvergne*, sont bien écrits pour le violon; ils réunissent la sagesse classique aux caprices paganiniens, c'est-à-dire les sons harmoniques vaporeux aux *pizzicati* perlés. Ce dont on ne saurait trop féliciter M. Dubois, c'est de ne pas abuser, si même il en fait usage, de la vibration, qui n'a guère pour inconvénient que de vieillarder le jeu et de le faire tomber dans la sensiblerie. Le concert de M. Dubois a donc été pour cet artiste distingué un véritable succès.

Il faut, malgré qu'on en ait, en revenir aux pianistes. *Il signor* Stefano Golinelli, élève, dit-on, du Conservatoire de Bologne, est venu se faire entendre à Paris. Dans un morceau de salon, dans ses réminiscences de la *Norma*, un caprice-étude, une chanson variée, ce jeune pianiste italien a montré qu'il est sorti d'une bonne école, en déployant netteté, vigueur, éclat, élégance et chaleur.

On peut dire autant de notre compatriote Lacombe, qui honore aussi l'école française du piano, et qui vient de donner un concert au bénéfice des pauvres du second arrondissement, dans la salle du boulevart Bonne-Nouvelle. Il y a joué son trio en *la* mineur pour piano, violon et violoncelle, avec MM. Armingaud et Van-Gelder. Cette œuvre de musique sérieuse et consciencieuse a été pour les auditeurs une heureuse préface de ce concert philanthropique. Mlle Dobré nous a dit de charmantes romances et le bel air d'Agathe dans le *Freischütz*; et puis une brillante étude l'*Ondine et le Pêcheur*, un nocturne en *sol* bémol, et une polonaise d'un style verveux et pittoresque ont été exécutés par le vigoureux pianiste, pour terminer ce concert de bienfaisance, qui, malheureusement, n'a pas été très-productif.

Mme Montignani, pianiste gracieuse, a aussi donné un concert dans la salle Sax, vendredi dernier. Un premier morceau et le *scherzo* de la grande sonate (œuvre 85) de Kuhlau, pour piano et flûte, ont été dits d'une manière brillante par la bénéficiaire et M. Krakamp, flûtiste distingué, qui a joué ensuite un solo de sa composition. Une réminiscence de la *Somnambula*, par M. Golinelli, un souvenir de la Sicile et une tarentelle, du même, ont été exécutés par Mme Montignani et lui ont valu les suffrages de toute l'assemblée.

Mme Pleyel, qui résume dans sa manière de procéder sur le piano le style de tous les virtuoses des deux sexes qui s'exercent sur cet instrument; Mme Pleyel, après un voyage triomphal, une continuelle ovation dans le midi de la France, revient à Paris pour se dégriser un peu de cet enivrement provincial qu'excite tout grand artiste dans nos départements, et qu'il est bien forcé de partager un peu malgré qu'il en ait, ne pouvant pas avoir près de lui, comme Philippe de Macédoine, un avertisseur qui lui dise à l'oreille : Souviens-toi que tu es mortel. Nous lisons dans la *Gazette du Midi* un article fort bien écrit, du reste, qui paraphrase tous les articles laudatifs qu'on a faits, qu'on fait et qu'on pourra faire sur notre grande pianiste, au moment où elle s'apprête à quitter Marseille et à donner un concert populaire au Grand-Théâtre de la ville. Le journaliste, après un exorde coloré de politique rétrospective et quelque peu rétrograde, dit : « Ce que j'aime, ce que j'admire, ce que je glorifie en vous, ce qui subjugue si victorieusement la foule attentive, ce n'est pas ce merveilleux mécanisme, cette prestesse de doigts qui maîtrise toutes les difficultés matérielles de l'instrument, et le rend docile et soumis à votre fougue audacieuse, à vos délicieux caprices; ce n'est pas cette aisance ravissante, ce charmant laisser-aller avec lequels votre main féminine effleure ou fait bondir la touche d'ivoire, mélodieuse interprète des broderies que vous jetez à nos oreilles ravies; ce n'est pas l'énergie unie aux exquises délicatesses du style, à la verve de l'exécution; ce que j'admire surtout en vous, c'est le sentiment élevé, la vive compréhension de l'art; c'est cette poésie intime et débordante qui se traduit dans le feu de vos regards, dans l'expression de votre physionomie, dans la sonorité profondément sympathique des notes qui jaillissent sous vos doigts, dans toute votre personne, dans le mouvement de vos lèvres, dans les gracieuses ondulations de votre tête; c'est cette inspiration puissante qui s'empare de vous et que vous communiquez à la foule; c'est ce délire réel, charme fascinateur des grandes âmes, don précieux et trop rare qui seul fait les talents exceptionnels, riche faculté que vous possédez plus que personne, et qui, dans la langue des hommes, s'appelle génie.

» Oui, le génie qui fit Raphaël et Michel-Ange, le Dante et Milton, Mozart et Beethoven, tous les grands noms du passé, et qui portera aux enfants de l'avenir tous les grands noms du présent, ce génie créateur qui se fraye des routes hors des sentiers battus, qui recule les limites de l'impossible, et ouvre à l'intelligence de nouveaux horizons, ce génie qui s'appelle à notre époque Lamartine et Hugo dans la poésie, Châteaubriand dans la littérature, Ingres et Delacroix pour la peinture, Meyerbeer et Rossini pour la musique; il doit s'appeler aussi Talma ou Rachel, Paganini ou Marie Pleyel. Qu'importe l'expression préférée d'un même et unique sentiment du beau, quand on procède d'une même source, l'inspiration!

» Artiste à l'organisation vive et puissante, esprit charmant, ingénieux, plein de verve et d'éclat, intelligence éminemment supérieure, vigoureuse et créatrice, cœur susceptible de tout sentir et de tout comprendre, nature essentiellement primesautière, n'empruntant qu'à sa propre sève son audace et son originalité, vous étiez destinée au premier rang dans quelque sphère que vous eussent jetée les hasards du destin. Tragédienne, vous eussiez merveilleusement personnifié, aux yeux de la foule entraînée par vos accents, les grandes figures du drame moderne, Lucrèce Borgia, la Thisbé ou Marie Tudor; poëte ou écrivain, votre nom eût brillé parmi les plus illustres de la pléiade contemporaine; musicienne, il vous a été donné de le faire resplendir de la plus glorieuse auréole, et de lui conquérir le blason le plus noble et le plus envié.

» Et, après tout, n'avez-vous pas aussi vos créations bien-aimées, vos œuvres chéries, œuvres de votre imagination, ciselées par votre intelligence, comme pas un artiste ne l'avait fait jusqu'ici? Qu'est-ce donc que ces poëmes de tant de sensibilité vraie, d'amour profond, de douleur poignante, *Marguerite* et *les Plaintes de la jeune fille*; et cette prestigieuse tarentelle napolitaine toute ruisselante de gaîté et de soleil, paysage éclatant où la lumière jaillit de vos doigts; et ces grandes pages magistrales qu'eussent signées Beethoven, Hummel, Mendelssohn et Weber, auxquelles vous ajoutez les miracles de votre interprétation? Qui donc encore a jamais accentué avec plus de larmes la douleur filiale d'Arnold, entonné avec une plus fougueuse énergie le patriotique appel à l'indépendance du trio de *Guillaume Tell*, ou jeté avec tant de terrible vérité et d'entraînement à un auditoire terrifié cet hymne sauvage de la guerre civile, cette bénédiction des poignards, des *Huguenots*, où respire le sombre fanatisme des haines de religion? Si ce n'est pas là de la poésie, de la puissance, de la création, j'abdique mon intelligence, je renie mon cœur.

» Soyez remerciée, madame, au nom de tous ceux qui vous ont applaudie, du bonheur que vous leur avez apporté, des jouissances à la fois si vives, si pures et si élevées qu'ils vous doivent. On a si rarement l'occasion d'être complétement heureux en ce monde, heureux sans amertume, mais non sans regrets, car la félicité passe bien vite, que c'est une douce joie de l'avouer, une joie plus douce encore d'en témoigner sa reconnaissance. Vous avez parmi nous réalisé un miracle. Dans une ville exclusivement commerciale, morose, chagrine, uniquement soucieuse de ses intérêts matériels et positifs, ne connaissant jusqu'à ce jour que *les affaires* et les chiffres, ne donnant son attention qu'aux cours de la Bourse, au tarif des denrées et aux arrivages de

navires, vous êtes parvenue à faire aimer l'art pour lui-même, et vous n'avez même pas lassé l'admiration. Il est vrai que l'art, cette fois, c'était une femme, et que cette femme s'appelle Marie Pleyel. »

HENRI BLANCHARD.

BIOGRAPHIE.

LUIGI BOCCHERINI.

Le XVIIe siècle a été celui des travaux d'érudition, des longues et patientes recherches. Alors, des hommes courageux et dévoués à la science travaillaient pendant toute leur vie à des ouvrages qu'ils savaient, en les commençant, ne pouvoir terminer. Ils léguaient en mourant la suite de leur œuvre à des confrères qui acceptaient avec joie cette noble tâche et la remplissaient scrupuleusement. Il est vrai que la plupart de ceux qui entreprenaient ces travaux, qui aujourd'hui nous étonnent et font notre admiration, étaient des religieux vivant loin du monde et de ses préoccupations. Cependant un savant qui n'appartient ni au XVIIe siècle ni au cloître, a écrit, dans la seconde moitié du siècle suivant, un ouvrage admirable auquel il n'a pas consacré moins de trente années : j'ai nommé l'abbé Barthélemy et le *Voyage d'Anacharsis!*

Disons que de tels monuments ne pouvaient être élevés que par des hommes désintéressés, ne travaillant que pour la gloire et la postérité. Aussi, lorsqu'après avoir terminé son manuscrit, Barthélemy le présentait au libraire Debure, dont il devait en grande partie faire la fortune, il lui disait avec un air de doute et de modestie : « *J'y ai* » *travaillé longtemps, il est vrai, et avec beaucoup de soin; mais* » *prenez garde, c'est une grande opération et qui me paraît risquée!* » L'auteur ne demanda rien pour trente années de labeurs; l'ouvrage parut, et la première édition fut presque aussitôt épuisée que publiée.

Aujourd'hui, on ne voit guère paraître des ouvrages dignes d'être comparés à ceux des Bénédictins et des savants tels que les Muratori, les Montfaucon, les Grœvius, les Tiraboschi, les Mazzuchelli et tant d'autres N'y a-t-il plus d'écrivains capables? demandera-t-on. Je crois qu'il pourrait s'en trouver. Que manque-t-il donc? Des circonstances favorables et souvent la conscience.

On sait que les travaux sérieux ne mènent pas à la fortune; cependant, on veut des places, des distinctions, et on en veut à tout prix; on est pressé de jouir: on sent qu'il faut se hâter, et on compile sans soin et sans critique.

Un amateur distingué, excellent musicien, M. L. Picquot, vient de publier une notice sur la vie et les ouvrages de Boccherini, suivie d'un catalogue raisonné de toutes ses œuvres, tant publiées qu'inédites (1). A Dieu ne plaise que je veuille comparer l'ouvrage de M. Picquot à l'*Art de vérifier les dates* ou aux *Monuments de la monarchie française!* Je dirai simplement que l'auteur de la notice sur Boccherini et son œuvre a travaillé pendant vingt ans à réunir ses matériaux. Recherches, soins minutieux, correspondance, il n'a rien négligé. L'acquisition qu'a eu le bonheur de faire M. Picquot d'un grand nombre de manuscrits autographes de Boccherini, provenant, pour la plupart, de la bibliothèque musicale de l'ancien munitionnaire général, Armand Séguin; la collection qu'il a formée de toutes les éditions des ouvrages publiés du célèbre compositeur, le catalogue thématique et chronologique de toutes ses œuvres, dressé par lui-même, et dont M. Picquot doit la communication à feu notre grand violoniste Baillot; tous ces documents d'une haute importance, et enfin la correspondance que notre intrépide biographe a entretenue avec le petit-fils de l'illustre Boccherini, à Madrid, l'ont mis à même de donner à son travail, malgré les grandes difficultés qu'il présentait, le mérite de la plus sévère exactitude, qualité dont se piquent, en général, fort peu de nos jours les critiques à tant la feuille.

L'auteur de la Notice sur Boccherini ne s'est pas attaché seulement à rédiger un catalogue aussi exact que possible; il a cru devoir accompagner chaque œuvre d'observations bibliographiques, historiques ou critiques, de manière à faire mieux saisir l'esprit et le plan dans lesquels il serait désirable que les catalogues des grands auteurs fussent conçus.

Longtemps avant la mort de notre célèbre Baillot, la musique de Boccherini n'était plus guère jouée que par cet illustre violoniste et quelques-uns de ses amis : MM Norblin, Vidal, Spitz, et peu d'autres qui en étaient les dignes interprètes. Depuis, on l'avait abandonnée presque totalement. Cependant quelques personnes de goût sont revenues aux chants suaves et mélancoliques de Boccherini.

Un œuvre de sonates pour piano et violon a été remis en lumière depuis peu d'années. La première édition de cet ouvrage remarquable avait été publiée en 1768, et dédiée à Mme Brillon de Jouy. Enfin, tout récemment, la musique de chambre de Boccherini a été essayée aux matinées de notre excellent contrebassiste, M. Gouffé, et le succès éclatant qu'y a obtenu, à deux reprises, le quintette en *sol mineur* qu'on y a exécuté, a dû convaincre les auditeurs que le dédain de nos artistes contemporains pour les œuvres du grand compositeur italien n'est qu'une preuve de plus des caprices singuliers de la mode, et des vicissitudes qui souvent poursuivent les hommes de génie non seulement pendant leur vie, mais encore au-delà du tombeau.

Au reste, le malheur semble s'être attaché avec une désolante obstination au grand artiste dont je vais esquisser rapidement la vie. Je suivrai en cela l'excellent travail de M. Picquot.

Luigi Boccherini naquit à Lucques le 14 janvier 1740. Il reçut les premières leçons de musique de son père, habile contrebassiste, passa ensuite sous la direction de l'abbé Vannucci, maître de chapelle de la cathédrale, et fut enfin terminer ses études à Rome. Son instrument de prédilection était le violoncelle; il le cultiva avec ardeur et parvint à un très-haut degré d'habileté.

De retour dans sa ville natale, on y applaudit avec enthousiasme les compositions qu'il fit entendre, et qui n'avaient pas obtenu moins de succès dans la capitale du monde chrétien. On ne savait ce qu'on devait admirer le plus de l'exécution ravissante du virtuose, ou de cette facture à la fois neuve et piquante, si habilement appropriée à un genre jusque-là informe et sans caractère décidé.

Boccherini se lia d'amitié avec Manfredi, violoniste distingué de l'école de Tartini. Tous deux, avides de gloire, résolurent de parcourir les grandes villes et les capitales. Confiant leur avenir à une même fortune, les deux artistes dirent adieu à leur pays, et visitèrent successivement Turin et quelques autres villes de la Lombardie, du Piémont et du midi de la France. Partout leur talent excita l'admiration et l'enthousiasme. Après cette excursion, qui paraît s'être prolongée plusieurs années, les deux amis arrivèrent à Paris vers 1768.

L'éditeur Lachevardière les présenta au fameux baron de Bagge, aussi célèbre par la protection qu'il accordait aux artistes que par ses incroyables prétentions comme violoniste. Là, se réunissait tout ce que Paris comptait de musiciens distingués, entre autres Gossec, Gaviniés, Capron, Duport l'aîné. Ce fut devant cet aréopage que parurent les deux virtuoses lucquois. Sortis avec honneur de cette première épreuve, ils ne tardèrent pas à en affronter une seconde plus périlleuse, en débutant au concert spirituel, où brillaient à l'envi les artistes les plus goûtés du public. Ils avaient à combattre de puissants rivaux dont la réputation dès longtemps affermie ne redoutait aucune concurrence. Aussi ne songèrent-ils pas à les surpasser par les prestiges de l'exécution. Cherchant autrepart leurs moyens de succès, ils s'attachèrent moins à surprendre qu'à toucher leur auditoire en lui faisant entendre ces productions si fraîches, si gracieuses du génie de Boccherini, rendues avec le charme qu'elles respirent. Cette marche habile fut favorable aux débutants; on ne pensa point à les comparer aux autres artistes; *on se laissa faire,* et leur triomphe fut assuré.

Accueilli, recherché par le monde musical, Boccherini distingua

(1) Paris, 1851. 1 vol. in-8° de 135 pages, orné de deux portraits.

surtout Mme Brillon de Jouy, femme aussi célèbre alors par sa grande habileté sur le clavecin que par ses connaissances variées et par son amabilité. Il écrivit pour elle les six sonates pour clavecin et violon dont j'ai parlé plus haut : elles sont dignes à tous égards de l'auteur et de celle qui les inspira.

Cependant la réputation du compositeur et celle du violoniste grandissaient. Sur les éloges qu'il en entendit, l'ambassadeur d'Espagne les pressa de se rendre à Madrid, les assurant de l'accueil le plus gracieux de la part du prince des Asturies, grand amateur de musique, qui régna plus tard sous le nom de Charles IV. Charmé de cette proposition, qui semblait lui ouvrir un avenir magnifique, Boccherini partit avec son ami vers la fin de 1768 ou au commencement de 1769, pour la capitale des Espagnes, le premier, escorté de rêves de gloire, le second, plus positif, sensible surtout aux faveurs de la fortune.

Boccherini arriva à Madrid avec son troisième livre de trios, qu'il s'empressa de dédier au prince des Asturies Immédiatement après, il composa un concerto *a più stromenti obligati*. Quel effet produisirent ces deux ouvrages sur l'esprit du roi et de son fils aîné en faveur de Boccherini? On ne saurait le dire exactement ; mais il est certain que le grand compositeur n'obtint pas la distinction due à son mérite, puisque ni le roi, ni l'héritier présomptif, ne songèrent à se l'attacher. Ce fut l'infant don Louis, frère de Charles III, qui répara cette injustice. En effet, on remarque que, dès cette même année 1769, Boccherini écrivit pour son protecteur six *quartetti* (gravés op. 6), qu'il lui dédia en prenant le titre de *compositore e virtuoso di camera di S. A. R. Don Luigi, infante d'Ispania*. Tous les manuscrits de l'auteur reproduisent invariablement, sur leur feuille de tête, cette qualification unique, sans qu'il y soit fait jamais mention d'autres titres jusqu'à la mort de l'infant, arrivée le 7 août 1785. A partir de cette époque, au contraire, on voit Boccherini étaler avec une sorte de complaisance les différents titres dont il était revêtu. Ainsi, par exemple, on lit assez fréquemment : *Composti da Luigi Boccherini, professore di musica all' attual servizio di S. M. C., compositore di camera di S. M. Prussiana, e direttore del concerto dell' eccellentissima senora, comtessa di Benavente, duchessa di Ossuna, di Grandia, etc., etc.* Mais souvent aussi il néglige la plupart de ses titres pour ne conserver que celui de compositeur de la chambre du roi Frédéric-Guillaume II, dont il était pensionné, et pour lequel il écrivit, de 1787 à 1797, tous les ouvrages que son génie fit éclore pendant cette période.

Ces circonstances, ignorées de tous les biographes, prouvent évidemment que, pendant les seize premières années, Boccherini n'eut d'autre protecteur que l'infant don Louis; que l'intérêt dont l'honoraient Charles III et le prince des Asturies était fort problématique, et que, loin de s'engager à composer chaque année neuf morceaux pour leur musique particulière, il n'eut même pas la pensée de leur dédier un seul ouvrage. Dès 1787, Boccherini travailla exclusivement pour le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, et ensuite pour Lucien Bonaparte.

Boccherini avait trop la conscience de sa valeur, il aimait trop la gloire, pour permettre qu'on enfouît dans la poudre d'une bibliothèque, même royale, les plus belles inspirations de sa muse. Il voulait que ses ouvrages fussent publiés, répandus; et ce qui le prouve, c'est qu'en composant pour l'usage particulier, soit de l'infant don Louis, soit de Frédéric-Guillaume II, soit de Lucien Bonaparte, il envoyait indistinctement copie de toutes ses œuvres aux éditeurs étrangers qui possédaient sa confiance.

Lorsque Boccherini vint se fixer à Madrid, le prince des Asturies avait pour chef de sa musique Gaetano Brunetti, violoniste habile et compositeur distingué. L'arrivée du compositeur lucquois éveilla la jalousie de Brunetti, qui craignit de partager une faveur qu'il voulait conserver pour lui tout seul.

D'un esprit souple et intrigant, Brunetti ne négligea rien pour lui aliéner l'esprit de son maître. Toutefois, le prince des Asturies n'avait jamais manifesté ses sentiments secrets à l'égard de Boccherini, lorsqu'une circonstance fortuite vint leur donner de l'éclat. Don Louis, oncle de Charles IV, alors prince des Asturies, conduit un jour Boccherini chez son neveu pour lui faire entendre de nouveaux *quintetti* de ce maître. La musique est ouverte sur les pupitres, Charles prend son archet: il tenait toujours la partie de premier violon. Or, dans cette partie figurait un trait d'une extrême longueur et d'une complète monotonie. *Ut si, ut si*, ces deux notes rapidement coulées, se répétaient constamment. Le prince les attaque bravement, continue, poursuit ce dessin, et il est tellement absorbé par l'action de son jeu, qu'il n'entend pas les accords ingénieux qui donnent de l'intérêt à l'ensemble. Il s'impatiente, sa mauvaise humeur éclate, et, abandonnant son violon, il se lève : — C'est pitoyable! dit-il; un écolier en ferait autant. — Prince, que Votre Altesse veuille bien prêter l'oreille aux jeux que le second violon et la viole exécutent, au *pizzicato* que le violoncelle fait entendre en même temps; ce trait perd sa monotonie dès que les autres instruments se mêlent au discours. — *Ut si, ut si*! pendant une demi-heure! Plaisante conversation! Musique d'écolier, de mauvais écolier! — Prince, avant de porter un tel jugement, il faudrait s'y connaître. — Insolent! Et, bondissant de colère, Charles saisit Boccherini par ses vêtements, il l'enlève à bras tendu, le fait passer par la fenêtre, et le tient suspendu sur l'abîme. — Ah! prince, votre religion!.... s'écria la princesse des Asturies. A ces mots le prince fait un demi-tour sur lui-même, et Boccherini, ramené dans le salon, est jeté vivement dans la pièce voisine.

Le nouveau roi des Espagnes, le successeur de Charles III ne sut jamais oublier l'injure faite au prince des Asturies. Néanmoins, il crut concilier les exigences de sa majesté offensée avec la protection qu'il se faisait gloire d'accorder aux artistes, en confirmant le traitement dont le roi son père avait gratifié Boccherini, aussitôt après la mort de l'infant don Louis. Mais il s'en tint là, et ne voulut plus ni voir le compositeur, ni même exécuter sa musique. Toutes les sollicitations, toutes les prières afin de le ramener à de meilleurs et de plus justes sentiments furent si mal accueillis, que le nom du grand homme cessa d'être prononcé à la Cour. Qui me parle encore de Boccherini? répondait-il avec brusquerie aux malencontreux intercesseurs; Boccherini est mort, qu'on le sache bien, et qu'on ne m'en parle plus!

Portant partout avec lui son implacable rancune, s'il lui arrivait de rencontrer à la promenade le pauvre disgracié, il affectait, lui qui saluait tout le monde avec courtoisie, de ne pas le remarquer, absolument comme s'il ne l'eût jamais connu. Cette haine entretenue, avivée par la jalousie de Brunetti, ne cessa de tourmenter comme un ver rongeur l'inconsolable et trop sensible Boccherini, paré, pour tout dédommagement, du vain titre d'organiste *in partibus* de la chapelle royale. C'est par allusion à ces fonctions, qu'il ne remplissait pas, mais qui motivaient le modeste traitement dont il jouissait depuis la mort de son protecteur, qu'il ajoutait quelquefois en tête de ses partitions ces mots : *All' attual servizio di S. M. C.*, sans doute pour donner à entendre qu'il se tenait aux ordres du roi.

Boccherini ainsi méconnu, dédaigné, s'occupa de trouver hors de l'Espagne un appréciateur plus juste et plus éclairé. Parmi les souverains dont la musique faisait les délices, Frédéric-Guillaume II se distinguait alors autant par sa munificence envers les artistes que par son goût passionné pour le violoncelle, dont il jouait admirablement. Boccherini songea à lui dédier un de ses ouvrages, ce qu'il fit par l'intermédiaire de l'ambassadeur de Prusse près la cour de Madrid. Il ne tarda pas à recevoir du roi-virtuose une lettre des plus gracieuses, accompagnée d'une superbe tabatière remplie de ducats et du diplôme de compositeur de la chambre de Sa Majesté. A partir de ce jour, Boccherini écrivit exclusivement pour le roi Frédéric-Guillaume II, ainsi que le témoignent tous les manuscrits depuis 1787. Dix ans s'écoulèrent de la sorte sans apporter de changement notable dans la position de Boccherini. La perte de son premier protecteur, l'infant

don Louis, rendue plus sensible encore par l'ingratitude de la cour, l'avait conduit à une vie retirée, partagée entre les soins d'une famille nombreuse, ses travaux et l'exercice d'une douce piété. Doué d'une verve, d'une fécondité également merveilleuses, puisant ses inspirations comme dans une source intarissable, il prenait, quittait et reprenait son travail avec la même facilité, sans que le cours de ses idées en souffrît le moindre dommage.

La cloche de la paroisse se faisait-elle entendre, il laissait la plume pour le livre du chrétien. Etranger au monde qui l'ignorait, vivant saintement en famille, au milieu de quelques amis, obligé d'ailleurs de renoncer au violoncelle par suite d'un crachement de sang, il envoyait ses compositions au monarque prussien sans qu'il les eût entendu exécuter. Aussi quel bonheur pour lui, lorsqu'ayant fait la connaissance du marquis de Benavente, il put goûter deux fois par semaine le plaisir d'entendre enfin les délicieuses inspirations de sa muse! Marié deux fois, Boccherini eut la douleur de perdre coup sur coup deux filles déjà grandes et de voir expirer sa seconde femme, frappée d'apoplexie foudroyante. Cette triste et cruelle séparation qui empoisonna le reste de ses jours, n'avait point épuisé la rigueur du destin. La mort de Frédéric Guillaume II lui porta un nouveau coup en détruisant la meilleure part de son modique revenu. Ainsi poursuivi, accablé par un sort funeste, le grand homme supportait chrétiennement ses maux, lorsque la République française désigna pour la représenter à Madrid un amateur éclairé des arts, Lucien Bonaparte. C'était un noble protecteur qui savait accueillir et honorer le talent. Boccherini plaça sous son patronage six quintettes pour le piano dédiés à la grande nation. Dès ce moment, les salons, la table et la bourse de l'ambassadeur furent ouvertes au célèbre artiste. La vieillesse de Boccherini semblait à l'abri de nouvelles vicissitudes. Illusion! Le rappel de Lucien, la gravité des événements, tout se réunit pour le jeter dans de nouvelles angoisses.

Ce fut dans la période postérieure à la mort de Frédéric-Guillaume II que Boccherini commença à recueillir quelque célébrité parmi ses compatriotes d'adoption, au milieu desquels il avait vécu trente années sans qu'ils se doutassent de son existence. Voici comment sa renommée s'étendit dans la haute société et lui procura quelques faibles avantages pécuniaires.

Le marquis de Benavente excellait sur la guitare, instrument cher à tout bon Espagnol. Il pria Boccherini de disposer une partie de guitare à son usage dans telles compositions qu'il lui plairait, moyennant une gratification de 100 fr. par quatuor. Quelques autres riches amateurs agirent de même. Malgré les ressources que lui procura momentanément ce travail, telle était la détresse de ce délicieux compositeur, que lorsque Mme Gail le vit à Madrid, en 1803, il n'avait qu'une seule chambre pour sa famille et pour lui. Quand il voulait y travailler en repos, il se retirait, à l'aide d'une échelle, dans une sorte d'appentis en bois, pratiqué contre la muraille et décoré d'une table, d'une chaise et d'un vieil alto troué, veuf de trois cordes. C'est dans cette situation précaire que sa rigoureuse probité refusa 1,000 fr. d'un *Stabat* à trois voix promis antérieurement à l'éditeur Sieber pour moins du tiers de cette somme. Enfin, accablé par le chagrin, le grand artiste, après une courte maladie, expira le 28 mai 1805, âgé de soixante-cinq ans. Son convoi, modeste comme sa vie, se fit sans pompe, escorté d'un petit nombre d'amis.

A l'heure qu'il est, il n'existe qu'un rejeton de ce célèbre compositeur. Tous ses enfants sont morts. Le dernier, don José, archiviste du marquis de Seralbo, est décédé en décembre 1847, laissant un fils, don Fernando Boccherini, professeur à l'Académie des arts de Madrid, seul héritier de ce beau nom.

Le catalogue des œuvres originales de Boccherini, non compris la partie vocale, se compose de 366 morceaux divers, tant publiés qu'inédits. A. F.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 8 avril 1851.

Nous sommes aussi en pleine saison musicale; nous avons lutte ouverte entre nos deux théâtres lyriques, italien et français, des concerts d'associations et des concerts privés; comme à Paris, enfin, nous avons la philanthropie musicale, c'est-à-dire l'exploitation des artistes par des vanités personnelles, au nom de la charité publique. Tout cela se fait sur un petit pied, dans des mesures proportionnées à notre capitale. Ce que nous appelons du mouvement serait pour vous le calme plat. Tout est relatif.

Les concerts furent à Bruxelles, pendant plusieurs années, la plus malheureuse, la plus impossible des spéculations. Les résultats assez brillants obtenus par des artistes hautement renommés avaient fait affluer en Belgique une foule de virtuoses de second et de troisième ordre, qui, voyant un écu au bout de chaque billet placé, et s'imaginant qu'ils en placeraient beaucoup, venaient afficher chez nous leurs petits noms et leurs grosses prétentions. Que d'espérances déçues, que de désappointements! Combien de notes d'hôtel restées en souffrance, car bon nombre de ces infortunés donneurs de concerts arrivaient dans la situation des bohémiens de Catlot, c'est-à-dire ne portant avec eux que des choses futures. Bref, le public, assommé de soirées et de matinées musicales, dégoûté de chant et d'exécution instrumentale, se garde des concerts comme on se garda de la peste. Je ne sais s'il ne fut pas présenté des pétitions aux chambres pour provoquer l'établissement d'un cordon sanitaire retenant aux frontières tout chanteur, pianiste, violoniste, etc.

Une autre circonstance contribua à ruiner chez nous l'industrie des concerts. Il existe à Bruxelles plusieurs sociétés prétendues musicales. Ces sociétés sont en possession des seules salles où il soit possible d'organiser des réunions quelconques. Elles profitèrent de leur position pour rançonner les artistes, tout en ayant l'air de leur accorder une faveur. Ceux-ci obtenaient la libre disposition d'un vaste local, et n'avaient pas de frais à supporter; mais en revanche, ils étaient obligés d'admettre gratis les sept ou huit cents membres de la société. Or, comme c'était là, à peu de chose près, tout leur auditoire; il s'ensuivait que s'ils ne payaient ni location, ni luminaire, leur recette se réduisait à zéro, et qu'ils en étaient pour leurs dépenses d'impression ainsi que pour le paiement du droit des pauvres, car nous jouissons en Belgique de cette admirable institution, œuvre de législateurs médiocrement amis des arts. Les virtuoses de tous les degrés de mérite, depuis le plus brillant jusqu'au plus humble, se lassèrent de servir à cette exploitation de l'homme par l'homme, comme disait M. Louis Blanc dans les conférences du Luxembourg, et cessèrent de venir nous visiter. Cependant les amateurs, sevrés pendant plusieurs années de cavatines, de romances, de concertos, de fantaisies, etc., ont fini par désirer qu'un terme fût mis à cette diète musicale. Quelques artistes se sont risqués de nouveau à donner des concerts, et ils n'ont pas eu à se plaindre du résultat. Seulement, pour se soustraire au lourd tribut exigé d'eux par les sociétés dont je vous parlais tout à l'heure, ils ont pris le parti de donner leurs séances dans les salons de l'un de nos meilleurs facteurs de pianos. Le local est exigu; mais du moins ils n'y doivent admettre que de véritables souscripteurs. Ajoutez que pour éviter le droit des pauvres, ils n'annoncent pas leurs concerts par la voie des affiches, et qu'ils rédigent leurs billets sous la forme d'invitation, sans mention de prix aucune. On ne peut pas les empêcher de convier leurs amis à une soirée vocale et instrumentale.

Du droit des pauvres aux concerts philanthropiques il n'y a qu'un pas. Au point de vue des artistes, et surtout des artistes musiciens, la philanthropie est une des plus détestables inventions du siècle. Des personnes haut placées veulent venir en aide à une fondation pieuse, favoriser l'établissement d'une crèche ou d'une salle d'asile : ne croyez pas qu'elles ouvrent entre elles une souscription qu'elles prélèvent la plus légère somme sur le budget de leurs plaisirs; elles organisent un concert, sollicitent les artistes aimés du public pour qu'ils s'y fassent entendre, et s'occupent du placement des souscriptions dans leurs cercles respectifs. La spéculation réussit parce que personne ne refuse de prendre des billets présentés par une jolie main finement gantée. La recette est considérable, et l'on vante partout le zèle philanthropique des dames patronesses, qui n'ont, la plupart du temps, fait d'autres frais que des frais d'amabilité et de toilette. Quant aux artistes, il n'en est pas question, et s'ils donnent quelques jours après un concert pour leur propre compte, pas une des personnes qui les ont pris pour instruments de leur vanité n'y assistera. Voilà ce qui se pratique à Bruxelles. Ne se passerait-il rien de semblable à Paris?

Le Conservatoire de Bruxelles est en ce moment privé d'une partie de ses professeurs. Mme Pleyel voyage dans le Midi, comme vous le savez, puisque vous enregistrez ses fabuleux triomphes; M. de Bériot vient de prendre un congé pour conduire à Paris et à Londres les trois élèves dont il a fait un virtuose collectif, appliquant en musique le mystère de la Trinité; M. Léonard fait une pointe en Suède, où il a laissé des impressions tout-à-fait à l'avantage de notre école. Ces tournées artistiques vont se prolonger jusqu'a-

près les vacances de Pâques. Alors chacun devra être à son poste et l'on travaillera en vue du prochain concours. Les personnes scrupuleuses en matière de régularité administrative trouveront que ces promenades des professeurs du Conservatoire ne sont pas tout-à-fait compatibles avec leurs obligations envers l'Etat qui les rétribue. Mais d'une part on ne peut fixer des célébrités comme celles que je viens de citer en leur interdisant de franchir l'octroi de Bruxelles; lors même qu'elles y consentiraient, ce serait diminuer, au bout d'un certain temps, leur valeur personnelle et leur action communicative; car, je vous le dis entre nous, l'artiste qui vivrait perpétuellement dans l'atmosphère d'une ville comme la nôtre, finirait par s'éteindre complétement. Paris et Londres sont les seules cités qui puissent offrir un aliment suffisant à leur intelligence. Et puis n'est-il pas glorieux pour la Belgique, quand des virtuoses comme Mme Pleyel, de Bériot, Servais, vont à l'étranger recueillir des témoignages d'enthousiasme, que l'on puisse dire : ce sont des professeurs du Conservatoire de Bruxelles! Je crois que l'on comprend ainsi les choses à Paris ; car les maîtres de votre célèbre école qui excellaient ou comme chantants ou comme exécutants, ne se sont jamais fait faute de prendre des congés qu'ils allaient exploiter au dehors. Il n'y a que le menu fretin du professorat qui reste à son poste.

Il s'est établi entre les théâtres de Bruxelles, de Gand et d'Anvers une espèce de *steeple chease* pour la mise en scène de l'*Enfant prodigue*. Celui de Bruxelles a été distancé par ses concurrents, qui ont les premiers représenté l'opéra d'Auber. Cet ouvrage aura été la dernière nouveauté musicale montée par l'administration actuelle, qui cesse ses opérations le 1er mai. On avait annoncé la prochaine mise en scène d'un opéra d'*Hamlet*, œuvre de M. Stadtfeld, lauréat du dernier grand concours de composition musicale. Je ne sais pourquoi le titre de cet opéra a disparu de l'affiche. Les lauréats de notre académie ne sont décidément pas plus heureux que ceux de l'Institut. Ils éprouvent les mêmes difficultés à percer.

La saison de notre Opéra italien doit se clore le 15 de ce mois. D'ici là, on représentera un ouvrage composé pour Bruxelles par M. Muzio, chef d'orchestre et élève de Verdi. Pour peu que le disciple n'ait pas dégénéré du maître, et même qu'il ait exagéré ses défauts, ainsi qu'il arrive fréquemment, les spectateurs agiront prudemment en mettant du coton dans leurs oreilles.

Le lendemain de la clôture du Théâtre-Italien, aura lieu, dans la salle du Cirque, un grand concert donné sous les auspices de l'Académie royale au profit de la Caisse centrale des artistes belges, institution vraiment utile. Que les artistes fassent de la philanthropie pour leur propre compte, à la bonne heure; personne n'y trouvera à redire. Les chanteurs italiens exécuteront, dans cette séance, sous la direction de M. Fétis, des fragments du *Stabat* de Rossini On y entendra aussi plusieurs solistes remarquables, parmi lesquels Vieuxtemps, qui nous rapporte de Russie plusieurs compositions nouvelles.

Vous n'ignorez pas l'existence du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. Vous avez rendu compte des séances qu'y a données M. Fétis, l'année dernière, séances consacrées à un exposé de l'histoire de la musique, et dans lesquelles le professeur fit entendre des morceaux de musique empruntés aux différentes périodes des annales de l'art. Le comité du Cercle vient de faire encore un appel à l'obligeance de M. Fétis, et il en a obtenu la promesse de nouvelles séances, dont l'intérêt ne sera pas moindre que celles de l'an passé. M. Fétis se propose de donner à ses auditeurs une idée des airs nationaux de tous les peuples, en rattachant à leur examen les considérations philosophiques et historiques auxquelles ils peuvent donner lieu. C'est un sujet des plus intéressants. Je compte bien assister à ces concerts d'un genre tout neuf, et transmettre aux lecteurs de la *Gazette musicale* le résumé des récits du professeur.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la *Favorite*.

*** Le *Prophète* a encore rempli la salle de l'Opéra lundi dernier. Les recettes se maintiennent au niveau du chef-d'œuvre.

*** Dimanche dernier, la *Favorite* a été donnée. Mairalt chantait pour la première fois le rôle de Fernand, et les belles notes de sa voix ont trouvé moyen de se déployer dans plusieurs passages. Grignon fils, qui avait déjà débuté, il y a quelque temps, dans l'*Ame en peine*, s'essayait dans le rôle d'Alphonse. Il l'a chanté avec beaucoup d'art et de goût. Mlle Masson a toujours le même succès dans le rôle d Eléonore.

*** Hier soir a eu lieu la grande représentation au bénéfice de Roger; Mme Viardot, Mme Ugalde et Battaille y concouraient avec le bénéficiaire. L'Alboni en faisait aussi partie, et reparaissait dans un concert à côté de Vieuxtemps, le célèbre violoniste.

*** La première représentation de *Sapho* doit avoir lieu mercredi prochain.

*** Le *Songe d'une nuit d'été* a reparu mardi dernier, avec Mme Ugalde, Battaille, Coudere, Boulo et Mlle Grimm. L'effet n'en a pas été moins bon et moins brillant que par le passé.

*** L'Opéra-Comique va reprendre la *Vieille*, cet ouvrage si longtemps heureux, dont le poëme est de Scribe et la musique de M. Fétis, le savant directeur du Conservatoire de Bruxelles. Mlle Meyrer remplira le rôle créé par Mme Pradher, et Riquier, élève lauréat du Conservatoire de Paris, débutera dans celui que jouait si bien Lemonnier.

*** Hier, le Théâtre-Italien a donné la quatrième représentation de l'opéra nouveau d'Alary, le *Tre Nozze*. — Aujourd'hui, dimanche, *Il Barbiere di Siviglia*, dans lequel Lablache nous fera ses adieux pour cette saison. — Demain, lundi, second concert de M. Bériot et de ses élèves. — Mardi, la *Figlia del reggimento*

*** Annoncer trois compositions nouvelles de Rossini, c'est exciter la surprise, l'incrédulité même, et c'est pourtant ne rien dire que de positif et d'exactement vrai. Quand on aura lu et chanté ces trois morceaux tout-à-fait dignes du maître, *Tantum ergo*, *Quoniam* et *Alla voce della gloria*, on ne doutera plus.

*** Henri Vieuxtemps, le célèbre violoniste, dont on n'a pas oublié les triomphes, et qui est aujourd'hui une des gloires de l'art musical, se fera entendre le mardi 15 avril, dans la salle des artistes musiciens, galerie Bonne-Nouvelle. Henri Vieuxtemps ne donnera qu'une séance. Il est attendu à Londres.

*** C'est mercredi prochain que la messe nouvelle de M. Beaulieu sera exécutée dans l'église Saint-Roch au profit de l'association des artistes-musiciens.

*** Dimanche prochain, jour de Pâques, la messe de M. Adolphe Adam sera exécutée dans l'église cathédrale de Meaux.

*** Le mardi, 22 de ce mois, aura lieu dans la salle Herz une matinée musicale que le nom du bénéficiaire, Jacques Offenbach, recommande à l'attention publique. L'habile artiste a composé pour cette solennité divers morceaux, entre autres une grande fantaisie d'après Rossini, et *Tambourin*, caprice, charmante réminiscence de Rameau, dont l'artiste a su tirer un parti merveilleux. Mmes Rachel, Ugalde, Félix Miolan, et MM. Roger, Wartel, Dorus et Levassor prêteront à Jacques Offenbach le concours de leurs talents si divers. Mlle Rachel dira un fragment du rôle de *Phèdre*.

*** La charmante pianiste Mlle Marie Mira, donnera un concert le 25 avril, dans la salle Pleyel, avec le concours d'artistes supérieurs, dont son jeune talent peut fort bien soutenir le voisinage.

*** Parmi les jeunes violons qui se sont fait entendre à Paris dans les soirées de musique, nous avons remarqué le jeune Hongrois, Remeny, dont la talent rappelle celui de Paganini. Le jeune artiste, ainsi que son modèle, se joue des difficultés les plus extraordinaires, notamment dans les variations du *Carnaval de Venise*.

*** On annonce plusieurs romances nouvelles et non moins heureuses que les premières, de M. Dassier, le compositeur rouennais, dont nos abonnés ont pu juger le talent d'après l'échantillon que leur en a donné l'album de la *Gazette musicale*, en publiant *Marcel le marin*.

*** M. Teleffsen, pianiste distingué de l'école de Chopin, donnera un concert le 28 de ce mois.

*** M. A. Malibran, le seul élève français de Spohr, que les Lyonnais ont entendu et applaudi avec une sympathie marquée, vient d'arriver à Paris.

*** Jeudi 24 avril une grande solennité musicale au profit des orphelins aura lieu au Jardin d'Hiver. L'*Eden*, composition nouvelle de Félicien David, y sera exécuté par 200 musiciens, et Mme Pleyel s'y fera entendre trois fois.

*** La Société Ste-Cécile donnera le vendredi saint, 18 avril, à 8 heures du soir, dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée d'Antin, un grand concert spirituel dont voici le programme : 1° ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck; 2° *Quando corpus*, strophe du *Stabat* de Pergolèse, chantée par toutes les voix de femmes; 3° prière avec chœur, de Mlle Louise Bertin, chantée par M. François Delsarte; 4° symphonie pastorale, de Beethoven; 5° *Adoremus te*, motet à 4 voix sans accompagnement, de Palestrina; 6° *Lauda Sion*, motet pour soprano et contralto, de Cherubini, chanté par Mlles Miolan et Vavasseur; 7° choral à 4 voix tiré de la *Passion*, de Sébastien Bach; 8° *Kirie* et *Gloria* de la messe solennelle de Beethoven. — Les soli seront chantés par Mlles Miolan et Vavasseur, et MM. Adam et Sujol. — L'orchestre sera dirigé par M. Seghers, et les chœurs par M. Wekerlin.

*** Mercredi dernier, le jeune Napolitain Naccianronne a donné un concert dans lequel il a justifié tout ce que nous avions déjà dit des qualités précoces de ce jeune pianiste, auquel on peut sans crainte prédire le plus brillant avenir.

*** Mercredi dernier a eu lieu une très intéressante soirée musicale, donnée par M. Colblain, et dans laquelle le bénéficiaire a fait applaudir son talent sur le violon dans plusieurs airs variés et dans un grand trio de Mayseder. Dans ce dernier morceau il a été parfaitement secondé par Mlle Clémence Laval, qui a exécuté sa partie de piano d'une manière très remarquable. — Mlle Riquier, qui faisait ce soir-là son début artistique dans la carrière des concerts, a chanté avec goût et sentiment diverses romances qui lui ont valu des suffrages et des bravos très flatteurs.

Chronique départementale.

*** *Lyon*, 9 avril. — Le concert d'Emile Prudent a eu lieu avant-hier au Grand-Théâtre, devant un public élégant qui réunissait l'élite du monde musical, artistes et amateurs. Comme instrumentiste et comme compositeur, Emile Prudent a obtenu un succès magnifique. Ses œuvres nouvelles, sous le titre modeste de *Fantaisies*, sont de véritables petites symphonies écrites pour le piano à la manière des maîtres les plus célèbres. Les combinaisons ingénieuses, les traits rapides, les arpéges brillants, les cadences perlées opposées aux puissants effets de pédale qu'il prodigue avec un talent merveilleux, sont des innovations qui attestent une individualité réellement hors ligne, et

qui feront époque dans l'art des pianistes. Le style des compositions de Prudent est pur et élevé; les mélodies en sont neuves et distinguées; leur facture renferme des détails d'une heureuse invention, amenés et conduits avec un art exquis. On peut le proclamer le symphoniste des pianistes. Salué, dès son apparition, par les applaudissements de l'auditoire, Emile Prudent a vu son succès grandir jusqu'à l'enthousiasme. Au quatrième morceau, la salle entière, électrisée par la hardiesse de son jeu, la variété de ses effets, la puissance des sons tirés du magnifique instrument que M. Erard a envoyé à Lyon exprès pour lui, a décerné à l'artiste une ovation des mieux méritées, en lui faisant bisser ce finale rendu avec une verve qui, cette fois, avait évidemment passé du public à l'orchestre. Un second concert doit être donné par lui samedi prochain.

*** *Lille.* — L'Association musicale a donné, il y a quelques jours, un magnifique concert dans lequel figurait tout ce que cette ville compte d'artistes et amateurs désirant le progrès de l'art musical et l'amélioration du sort des artistes. Mlle Lefèvre, de l'Opéra-Comique, y a chanté à ravir plusieurs morceaux en présence d'un auditoire de huit cents personnes qui s'étaient donné rendez-vous à ce concert pour y applaudir le talent remarquable de cette jeune et gracieuse cantatrice.

*** *Metz.* — Le *Prophète* a produit un effet immense. L'exécution en a été remarquablement belle jusque dans ses moindres détails. Le ballet des patineurs a produit tant d'effet que le public a voulu le revoir et qu'on l'a bissé.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles.* — La première représentation de l'*Enfant prodigue*, d'Auber, a eu lieu le 4 avril, devant une chambrée complète. La partition de l'illustre maître a soulevé des transports d'enthousiasme depuis le premier acte jusqu'au dernier. L'exécution a été irréprochable. Octave, dans le rôle d'Azaël; Mlle Lacombe, dans celui de Jephtèle; Mme Cabel, dans celui de Nefté, et Bouché, dans celui de Bocchoris, se sont montrés dignes d'interpréter une œuvre aussi supérieure. Les bravos ne leur ont pas manqué. L'orchestre aussi a fait merveille sous la direction de M. Hanssens. La mise en scène est splendide. Le succès promet d'être durable et productif. — La classe des beaux-arts de l'Académie va être en mesure de mettre à exécution un projet conçu depuis longtemps : il s'agit d'un concert donné au profit de la caisse centrale des artistes belges. Ce concert ne pouvait ressembler à ceux qui se donnent chaque jour dans un but de spéculation personnelle; il fallait qu'il offrît, par la réunion des éléments de son programme, un intérêt plus puissant. C'est ce qui aura lieu pour la grande solennité musicale donnée par les soins du comité de la caisse centrale, le 16 avril, dans la salle du Cirque.

*** *Prague.* — La Symphonie fantastique de Berlioz vient d'être exécutée au théâtre de cette ville dans un concert spirituel avec un rare talent et un effet immense. Le bal et la marche au supplice ont été bissés. On s'occupe en ce moment, pour une prochaine solennité musicale, des études d'*Harold*, du même auteur.

*** *Berlin.* — *Fernand Cortez*, de Spontini, vient d'être mis à l'étude. On annonce également la reprise très prochaine de *Olympia*. M. de Hulsen, le nouvel intendant des théâtres royaux, vient d'entrer en fonctions. — Mlle Marx se retire du théâtre. — Fanny Elssler se trouve en ce moment dans notre ville, où elle ne fera qu'un court séjour. — Le gouvernement fait dire par ses journaux que si la représentation de la *Muette* a été interdite à Berlin, cela tient uniquement à ce que l'on craint que la salle ne soit pas suffisamment garantie contre les chances d'un incendie.

*** *Leipzig.* — Le 20e concert du Gewand-haus a clos la saison par la 9e symphonie de Beethoven. On y a entendu également le concerto de Weber, admirablement exécuté par Mme Wartel, et le premier finale de *Loreley*, opéra inédit de Mendelssohn. — M. Moscheles vient d'écrire une sonate nouvelle pour piano et violoncelle. — Le nombre des compositions musicales publiées en Allemagne pendant l'année dernière, est de 4,190, dont 1,428 pour le chant et 2,762 pour les instruments. Dans ce dernier nombre, il y en a 2,418 pour piano seul ou avec accompagnement.

*** *Cologne.* — Un opéra-comique nouveau, de la composition de M. Derkum, professeur au Conservatoire de Cologne, a été représenté avec le plus grand succès au théâtre de cette ville. Cette partition, dont tous les morceaux ont été vivement applaudis, s'intitule : *Prince et Maçon*. — Dans le huitième concert de société, on a entendu deux nouvelles compositions de Ferdinand Hiller; le 127e psaume pour solo de ténor, avec chœurs et orchestre; et un concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre, exécuté par l'auteur et fort applaudi par l'auditoire.

*** *Vienne.* — Les commencements de la saison ne sont pas brillants. Le Théâtre-Italien a ouvert avec *Lucrezia Borgia*. Deux chanteurs y ont fait fiasco; la signora Cortesi et le ténor Fraschini ont été applaudis.

*** *Hambourg.* — Ole-Bull est maintenant en cette ville, où ses concerts sont très-suivis.

*** *Mayence.* — Le *Prophète* a été représenté avec de grands frais de décors et de costumes. Les rôles de Fidès et de Berthe ont été très bien rendus.

*** *Darmstadt.* — Le 24 mars, le théâtre Grand-Ducal a représenté, pour la première fois, *Gudrun*, opera nouveau de M. Mangold. Le sujet est tiré d'un ancien poëme épique allemand du même titre.

*** *Stuttgart.* — Le 31 mars, le *Prophète* a fait son apparition avec une grande pompe et une magnificence éblouissante. On a surtout applaudi Pischek dans le rôle d'Oberthal.

*** *Brême.* — L'opéra nouveau de M. de Flotow, la *Grande Duchesse*, quoique bien accueilli à notre théâtre, n'a pas eu le brillant succès de *Martha*, du même compositeur.

*** *Dresde.* — Le lundi de Pâques, première représentation de la *Grande Duchesse*, opéra de M. de Flotow; pour le mois de mai on nous promet *Giralda*.

*** *Gotha.* — L'opéra de *Casilda*, par le duc de Saxe-Gotha, avait attiré une nombreuse et brillante société : on distinguait parmi les assistants le grand-duc de Saxe-Weimar, M. de Kustner, etc. Le libretto et la partition appartiennent au genre romantique.

*** *Munich.* — L'anniversaire de la mort de Beethoven (26 mars) a été dignement célébrée à Munich dans la Ton-halle de l'Odéon. La *Symphonie héroïque* et la musique d'*Egmont* y ont été parfaitement exécutés sous la direction de M. Lachner. Le buste du grand compositeur portait un couronne de lauriers. On restaure en ce moment l'ancien théâtre de la cour; on y jouera des pièces à ariettes, vaudevilles, etc.

*** *Fribourg* (en Brisgau). — On a mis en répétition un opéra populaire intitulé : *le Médecin de Fribourg*. Des airs chantés par les paysans de la Forêt-Noire sont habilement entremêlés à la partition de M. le directeur de musique, Théodore Mohr.

*** *St-Pétersbourg.* — Mme Nissen Saloman a fait une excursion dans les deux provinces de la Baltique, où elle a donné successivement huit concerts à Dorpat, Riga et Mittau. Pendant son séjour dans la capitale, Mme Nissen a eu l'honneur de donner des leçons de chant à Mme la grande duchesse Catharina. Doehler, Schulhoff et les deux sœurs Neruda se trouvent également parmi nous. Doehler est rentré dans la vie privée; Henselt ne se produit jamais en public. On annonce pour le 22 mai le deuxième concert de Schulhoff; on annonce en outre un concert de Schiff et un autre de Rubinstein, tous les deux pianistes. M. Rubinstein a écrit la musique d'un opéra, dont la première représentation doit avoir lieu à la saison prochaine.

*** *Madrid.* — Le *Violon du Diable*, ballet de Saint-Léon, ainsi que la charmante musique de Pugni, viennent de faire leur apparition sur le Théâtre-Royal avec un succès des plus brillants. Fanny Cerrito a été saluée comme la meilleure danseuse que l'on ait vue en Espagne, et Saint-Léon n'a pas moins réussi comme danseur que comme violoniste.

*** *Philadelphie.* — Il s'est formé ici une société à l'effet d'établir un théâtre allemand, où l'on se propose de jouer le drame et l'opéra.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Nous aimons à appeler l'attention des amateurs de la bonne musique sur les compositions de M. Rolling, de la Nouvelle-Orléans. L'exécution de ces diverses œuvres fait toujours beaucoup d'effet partout où on les fait entendre. C'est un succès que nous aimons à enregistrer.

— Nous enregistrons avec plaisir deux nouvelles publications pour le piano, la *Brise*, étude, et la *Styrienne*, composée par Paul Barbot.

— *Campbell Ransford et Cie*, éditeurs de musique, 53, New-Bond street, London, ont l'honneur d'annoncer à MM. les visiteurs de Londres, pendant l'Exposition à Hyde-Park, qu'on trouvera chez eux des billets pour l'Exposition, billets de loges, stalles d'orchestre et parterre, pour "Her Majesty's Theatre", et "Royal Italian Opera, Covent Garden" pour toutes les représentations. — Pianos à vendre ou à louer à prix modéré. — *Campbell, Ransford et Cie*, 53, *New-Bond street, London.*

EXPOSITION DE LONDRES. — BILLETS de SAISON. — M. Sams, propriétaire de la librairie royale, St-James's-street, a l'honneur de faire savoir qu'il est en mesure de délivrer des *billets de saison* pour *l'exposition universelle* de Hyde-Park. — Billets d'hommes, £3 3s.; pour les dames, £2 2s. — S'adresser à la librairie royale de Sams, Saint-James's-street, vis-à-vis le palais St-James. — On trouve à la même adresse des billets pour tous les théâtres.

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 40, rue Vivienne, et 87, rue Richelieu.

Milan, chez Ricordi. — *Mayence*, chez Schott. — *Londres*, chez Boosey.

TROIS COMPOSITIONS NOUVELLES

DE

ROSSINI.

Tantum ergo, pour deux ténors et basse, ou ténor, baryton et basse, avec orchestre ou avec piano.

Quoniam, pour voix de basse, solo avec orchestre ou avec piano.

Alla voce della gloria, *scena ed aria* pour voix de basse, avec accompagnement de piano.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 16. 20 Avril 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres.	Delisy et Cie, 13, Regent street.
St-Petersbourg.	Belizard.
New-York.	Schorfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musicale.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Schlesinger, 34, u. d. Linden
—	Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois.
30 centimes la ligne	pour 3 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra, *Sapho* (première représentation) par **Maurice Bourges** — Concerts, Vieuxtemps, Bériot, Société Sainte Cécile, etc., par **Henri Blanchard**. — Messe de *Requiem*, de M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

A partir du 1er mai, nos bureaux seront transférés boulevard des Italiens n° 1. — Dès aujourd'hui le journal est imprimé en caractères neufs.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

SAPHO,

Opéra en trois actes, paroles d'Emile AUGIER, musique de Charles GOUNOD.

(Première représentation le 16 avril.)

Il y a certainement des sujets beaucoup plus neufs que celui de Sapho. Dans toute l'antiquité païenne, on n'en trouve guère, sauf l'inépuisable tradition de la *Guerre de Troie*, qui aient été plus souvent mis en œuvre. Sans sortir du domaine de l'opéra, la triste aventure attribuée à la poétesse de Lesbos a séduit et inspiré bien des compositeurs dramatiques. Pour n'en citer que quelques-uns, n'a-t-on pas eu tour à tour en 1700 *Sapho et Phaon*, deuxième acte du *Triomphe des arts*, de La Barre; en 1739, *Sapho et Alcée*, première entrée des *Talents lyriques*, de Rameau; en 1778, *Phaon*, de Piccinni, où l'illustre héroïne avait son rôle; en 1794, à Paris, *Sapho*, de Martini, et à Venise, *Saffo*, de Mayer; en 1822, *Sapho*, de Reicha, à l'Opéra; et en 1842, *Saffo*, de Pacini, aux Italiens?

De toutes ces *Sapho*, une seule obtint un succès véritable : ce fut la tragédie lyrique de la comtesse de Salm, mise en musique par Jean-Paul Martini, jouée plus de cent fois au théâtre Louvois et honorée de deux éditions consécutives. Cependant le mérite réel de cet ouvrage, aujourd'hui fort ignoré, n'est pas si décourageant qu'il ne dût laisser à de nouveaux venus l'espoir de lutter avec avantage. Restait à savoir si le sujet vaut encore une tentative sérieuse; il est plus que permis d'en douter. C'est une grave erreur de croire que le prestige d'un nom suffise au théâtre pour enchaîner les sympathies. En conscience, ce n'est pas la gloire poétique et musicale de Sapho qui peut intéresser le spectateur. Va-t-il se souvenir qu'on lui doit l'invention du vers saphique, du mode mixolydien et la découverte du *plectrum* pour faire résonner les cordes de la lyre? Vraiment non. Qu'importe au public? Ce qui le touche en Sapho, c'est son amour pour un infidèle : rien de plus. Certainement l'amour malheureux est une chose dramatique de soi; mais prenez garde : en fait de passions malheureuses et d'Arianes abandonnées, Didon et Armide ont laissé de bien grands souvenirs, de si redoutables, qu'il serait peut-être prudent de ne pas affronter les périls d'une comparaison.

Confiant dans le bonheur de sa plume élégante et flexible, un homme d'un talent élevé, dont le nom fait autorité à la Comédie-Française et dans la littérature moderne, n'a pas craint, ou si vous l'aimez mieux, n'a pas vu ce danger. M. Emile Augier a pensé qu'en plaçant la donnée principale dans un cadre d'incidents accessoires empruntés à la tradition, au roman, aux cérémonies et aux mœurs de l'antiquité grecque, il pourrait aisément transfigurer son sujet et lui prêter une forme toute nouvelle. Certes on ne peut contester à la *Sapho* de M. Augier une franche supériorité sur ses devancières, d'abord par l'attrait de la couleur locale fidèlement observée, puis par les qualités d'une versification vive, brillante et poétique. Il est vrai que le langage familier et badin, le style cavalier, les saillies parfois bouffonnes que l'auteur a prodiguées dans quelques scènes, à la manière de la jolie comédie de la *Ciguë*, ont semblé à bien des gens une énormité sans précédent à l'Opéra. Mais ces braves gens, qui n'entendent pas plaisanter avec les Grecs et les Romains, auraient dû se souvenir que l'antiquité s'est déjà déridée sur la même scène, non-seulement dans l'*Amphitryon*, de Grétry, mais encore dès l'origine du genre dans l'*Alceste*, de Quinault, véritable tragi-comédie lyrique, où le bouffon coudoie à chaque instant le dramatique. Donc, nous acceptons fort bien la gaieté des Grecs de M. Augier. Mais ce qui nous étonne, c'est qu'en leur permettant le rire, il leur ait refusé la danse. Quoi! point de danse chez les Grecs, qui en mettaient partout, dans les fêtes et les jeux, dans les temples, les théâtres, et jusque dans leur système astronomique! Quoi! pour cadrer avec cette mise en scène si bien composée par M. Leroy, avec ces costumes, ces rites, ces attitudes, avec ces trois beaux décors de MM. Séchan et Despléchin, point de danse chez les pères de la pantomime, chez les inventeurs de la Cordace, de l'Emmélie, de la Sycinnis, du pas de la Grue! Eh non, pas le moindre entrechat, pas la plus légère pirouette. Voilà tout autant de perdu pour le musicien, qui aurait eu là une bonne occasion de varier les tons de sa lyre, et surtout pour le spectateur, qui trouverait quelque mouvement récréatif en compensation de la marche de la pièce, qui en a si peu. Car, il faut l'avouer, bien que M. Augier ait imaginé d'égayer çà et là son ouvrage par la figure guoguenarde d'un certain Pythéas, épicurien par instinct et railleur déterminé, bien qu'il ait encore rattaché à son sujet le spectacle des jeux olympiques et du concours de poésie, où Sapho mérite le prix, et enlève ainsi à Glycère, la belle courtisane ionienne, le cœur tant disputé de Phaon; rien n'est plus froid et moins propre à soutenir l'intérêt que le ressort principal de l'intrigue, c'est-à-dire la conspiration politique ourdie par le poëte Alcée contre Pittacus, tyran de Mitylène.

On nous dispensera d'expliquer au long comment Phaon est désigné par le sort pour immoler le prétendu tyran, que la Grèce a placé depuis au rang des sept sages; comment la vindicative Glycère dérobe au galant

Pythéas le manifeste séditieux signé du nom de Phaon (un manifeste! une proclamation insurrectionnelle en Grèce, dans le cours de la quarante-quatrième olympiade, six cents ans avant notre ère! Qu'en pensez-vous?) Nous n'expliquerons pas davantage comment, devenue maîtresse du redoutable secret, Glycère place Sapho dans la cruelle alternative, ou de laisser périr Phaon, qui sera livré au bon Pittacus, ou de renoncer à son amant, en lui déclarant en personne qu'elle a cessé de l'aimer, tout juste ainsi que Catarina Cornaro au deuxième acte de la *Reine de Chypre*; comment enfin le crédule Phaon se hâte de fuir en Sicile en compagnie de Glycère, non sans avoir préalablement voué aux dieux infernaux, ou, pour parler plus honnêtement, envoyé à tous les diables l'infortunée Sapho, qui n'a plus qu'à chercher le trépas dans les flots, en se précipitant du premier rocher venu, et point du tout du rocher traditionnel de Leucade. Pourquoi donc avoir volontairement renoncé aux souvenirs poétiques de ce promontoire, suprême refuge des amants malheureux? Il y aurait encore bien d'autres *pourquoi* à adresser au poëte; mais nous avons hâte d'arriver au musicien.

La partition de M. Gounod s'est produite précédée d'une réputation vraiment périlleuse. A-t-elle fidèlement tenu toutes les promesses de cette renommée prématurée? Si nous avons insisté sur le livret, c'est que ses défauts doivent en plus d'une scène servir de justification à la musique. C'est une fâcheuse condition pour la pensée musicale que la nécessité de se mouler sur les contours du poëme. Plus le compositeur est consciencieux, observateur scrupuleux des lois de la prosodie, de l'accentuation, de la déclamation vraie, fidèle traducteur du sentiment de la scène, plus il s'expose à subir le danger d'une solidarité inévitable, pour peu que la matière des morceaux soit gauchement distribuée et leur coupe hachée, incohérente, antipathique au déploiement indispensable de la mélodie. On sait depuis longtemps que les vers les mieux tournés du monde sont souvent les moins favorables à la musique. La *Sapho* de M. Augier consacre cette vérité une fois de plus. Sous sa plume abondante et facile, mais trop peu rompue aux habitudes du *librettisme* musical, les vers destinés au récitatif se sont tellement multipliés en raison du nombre borné des véritables morceaux de chant, que le compositeur a dû essayer de dissimuler ce défaut en employant, jusqu'à l'abus, le procédé de la déclamation mesurée confiée à la voix pendant que l'orchestre déroule un tissu harmonique plus ou moins compliqué. De là, quelquefois, une évidente monotonie, une pesante langueur, encore que le musicien se soit étudié à répandre dans l'orchestre et la partie déclamée une foule d'intentions fines. Mais, à la première audition, le public, qu'un interdit lancé momentanément sur la vente du livret, privait de ce fil conducteur, a dû perdre infailliblement les trois quarts de ces intentions. Nous doutons aussi que le gros de l'auditoire ait remarqué le dessein, bien visible cependant, de donner à la déclamation des formes rétrospectives. Nous avons saisi au vol plusieurs tournures de récitatif qui remontent à la vieille école française de Lully.

Cette tendance à l'emprunt de formes archéologiques est encore très-sensible dans la plupart des chœurs. On y retrouve la solennité et le pompeux caractère des masses chorales de Haendel. Que ce genre de style soit chez l'auteur la conséquence involontaire de l'habitude d'écrire pour l'église ou le résultat d'une idée systématique, on ne peut nier que cette majesté pontificale ne convienne fort bien au chœur d'introduction *O Jupiter*, qui tient lieu d'ouverture; au chœur du sacrifice; à l'ensemble des conjurés : *Honte à celui dont la main tremble!* à l'invocation qui termine le premier acte par un magnifique unisson beaucoup mieux placé chez les Grecs, très-ignorants en matière d'harmonie, que dans les partitions de Verdi. Mais cette roideur magistrale domine un peu trop aussi dans quelques autres chœurs qui ne l'exigeaient nullement, tels que *Salut, Alcée*; puis, au deuxième acte, *Gloire à Bacchus*, et même *Adieu patrie*, chanté par les conspirateurs fugitifs.

Remarquons ici qu'une des combinaisons les plus fâcheuses du livret consiste dans l'accumulation des chœurs et des effets de masse au premier acte, tandis que le troisième, qui n'en contient que quelques mesures, renferme une suite de solos: solo de Phaon où se distingue un cantabile plein de sentiment et de grâce : *O jours heureux*; autre solo d'un chevrier : *Broutez le thym, broutez, mes chèvres*, épisodique il est vrai et amené là pour reposer un peu l'oreille de tant de plaintes et de cris, mais d'une mélodie si sereine, si pure, que, loin de s'étonner du hors-d'œuvre, on l'a redemandé; enfin, dernier solo de Sapho, qui dit adieu à sa lyre, au monde, à la vie, et se précipite dans la mer, ou du moins qui s'y précipitera prochainemnt si la chute anticipée du rideau ne dérobe pas derechef au spectateur celle de l'héroïne, ainsi qu'il est arrivé à la première représentation.

A l'exception d'un quatuor fort court et d'une valeur équivoque qui figure au premier acte, c'est seulement dans le deuxième que les voix des principaux personnages se marient en duo et en trio. Le duo de demi-genre où Glycère cherche à obtenir de Pythéas le fameux manifeste, offre plusieurs traits ingénieux, des passages très-remarquables; mais le dessin général en est vague. Quoiqu'on trouve aussi nombre d'élans pathétiques, d'inspirations animées dans le duo de Glycère et de Sapho, le plan n'y est guère plus arrêté. Évidemment c'est un parti pris chez M. Gounod que cette antipathie décidée contre les formes universellement admises aujourd'hui pour constituer un genre de morceau quelconque. Chercher à refaire Gluck et Sacchini, sous prétexte de couleur antique, c'est une erreur radicale. La haute intelligence de l'artiste la comprendra bien vite, et certainement il en reviendra.

Le trio final du second acte, tout rempli de chaleureuses pensées, mais toujours décousues et antipériodiques, ferait plus d'effet s'il était moins prolongé. Entre les morceaux les mieux accueillis, citons surtout la romance de Phaon : *Puis-je oublier*; l'ode révolutionnaire d'Alcée : *O liberté*, dont le refrain vigoureux est d'un beau chant; la monodie de Sapho racontant les amours de Héro et de Léandre. Quant à la chanson bachique de Pythéas : *Bacchus, merci*, elle n'est ni fort métodique ni fort gaie. Cet homme, qui se dit si bon vivant, a décidément le vin triste. Brémont représente pourtant avec esprit ce personnage difficile.

Gueymard déploie une voix très-sympathique et montre beaucoup d'art et de goût dans le rôle de Phaon, le meilleur de la partition. Marié déclame avec feu l'ode du concours; par malheur, le timbre sourd de l'organe trahit souvent chez lui les intentions du sentiment musical. Un jeune artiste encore peu connu, mais digne de l'être, Aymès, armé de la flûte double des bergers d'Arcadie, a chanté d'un gosier frais, clair et limpide, la naïve églogue qui fait songer aux idylles de Théocrite. Le costume grec sied à merveille à Mlle Poinsot, qui rend bien le rôle de Glycère et le rendra d'autant mieux qu'elle sera moins prodigue de gestes. Il y a longtemps que nous avons loué l'ampleur et l'étendue de sa voix; il y a longtemps aussi que nous avons invité Mlle Poinsot à ne pas forcer le son : nous nous répétons.

Ce sera nous répéter encore que de célébrer le sentiment dramatique, la profonde intelligence musicale de Mme Viardot. La souplesse de son talent a de quoi surprendre. Elle se transforme avec une facilité prodigieuse. Qui reconnaîtrait dans Sapho l'interprète de l'admirable *Fidès*, le plus beau type que la grande artiste ait jamais eu à créer? Si le défaut de passion forte qu'on ne peut s'empêcher de signaler dans la conception générale du rôle de Sapho, rôle plus sentimental que pathétique, oblige la cantatrice à des efforts parfois exagérés pour atteindre l'idéal qu'elle rêve et que la partition ne réalise point, c'est la faute des auteurs ou, disons mieux, du sujet même. Quel musicien, en effet, pourrait jamais se flatter de trouver des accents dignes de la femme qui a écrit : « L'amour agite mon âme comme le vent agite les » feuilles des chênes sur les montagnes », de ce cœur de flamme qui a exhalé l'hymne à Vénus et cette ode ardente, si connue, quoique bien affaiblie dans les vers de l'abbé Delille :

Heureux celui qui près de toi soupire!

Sapho était plus qu'un poëte, plus qu'une Aspasie, un ingénieux *bas-*

bleu de Lesbos. En elle si le génie fut grand, le cœur fut plus grand encore. C'était l'incarnation vivante de ce délire d'amour, de ce redoutable *Eros* dont Phèdre fut, elle aussi, la proie et la victime. Pour se décider à lutter avec une expression si haute de la passion, il a fallu au musicien bien de la hardiesse. Mais ne lui en a-t-il pas fallu tout autant pour entrer résolument dans la voie de style dramatique qu'il paraît s'être fait la loi de suivre exclusivement? Renoncer aux formes aimées de la foule, et par conséquent aux chances les plus probables de réussite ; se détourner de la grande route frayée par l'art moderne pour se jeter sur les traces des anciens maîtres de la scène; chercher à ne donner à la mélodie que des allures primitives, simples, systématiques souvent jusqu'à l'aridité, c'est beaucoup trop hasarder. La fortune, qui vient en aide à l'intrépidité, parfois ici lui fait défaut. Certainement l'ouvrage entier a passé sans la moindre contradiction et même au bruit de vifs applaudissements ; mais tout en accueillant de son côté avec éloge et sympathie nombre d'excellentes pages et de morceaux supérieurement sentis, la critique a dû faire ses réserves sur l'ensemble. Si elle a souvent relevé dans l'instrumentation d'heureux effets, des intentions ingénieuses, particulièrement à l'entrée de Sapho, puis dans les accompagnements de la légende de Héro et de l'églogue pastorale, la critique a trouvé en revanche de la plénitude massive dans les sonorités générales de l'orchestre, ce qui oblige les chanteurs à redoubler d'énergie et même à crier. On pourrait comparer assez fidèlement la partition de M. Gounod à cette mer Égée dont il est question dans le poëme, à cet archipel grec tout parsemé de tronçons morcelés, ici d'îles verdoyantes, riches et fleuries, là de rochers âpres, stériles et déserts. Mais dans la partition, comme dans le paysage, circule la vie et respire la poésie. C'est de cette poésie, de cette vie, que nous tirons un bon augure en faveur de l'artiste. Dans *Sapho* nous saluons donc moins le présent que l'avenir.

MAURICE BOURGES.

CONCERTS.

VIEUXTEMPS.

Les dieux s'en vont : les dieux de l'art et de la poésie aussi ; ils sont annulés par la politique. Les ténors se fatiguent quelquefois. Le président de la république instrumentale, qu'on appelait autrefois le roi des instruments, le violon, ce ténor passionné de tout orchestre, est plus solide que le ténor vocal. Tartini meurt et nous laisse Pugnani, qui nous donne Viotti, créateur de l'école française dans la personne de Rode, secondé par Kreutzer, Baillot, etc. Quand cette école se mesquinise et pâlit avec Duret, Lafont et Habeneck, on la voit bientôt se relever au contact de Paganini, de De Bériot, d'Alard ; et voici revenir Vieuxtemps, qui nous prouve que cette présidence musicale appartient toujours au plus digne, et qu'elle ne peut être que le résultat du suffrage universel. Ce suffrage, il l'a conquis dans le concert qu'il a donné mardi, 15 avril, dans la belle salle de l'association des artistes-musiciens, garnie, remplie d'artistes, d'amateurs, accourus, malgré une pluie torrentielle, pour entendre le virtuose belge, récemment arrivé de Saint-Pétersbourg.

Vieuxtemps est la personnification de l'artiste calme et chaleureux, qui sait prendre tous les styles, depuis celui de Tartini jusqu'à celui de Paganini : il chante largement, noblement sur le violon. Cependant si sa mélodie est naturelle, aisée, elle est plus grave que gracieuse ; il réserve plutôt ses caprices d'archet pour la difficulté que pour la mélodie, bien qu'il y ait un peu de manière dans les déviations de cet archet qui va se détournant de son siége habituel et descend vers la touche, tendance à l'affectation qui caractérisait le jeu du plus faible des maîtres que nous avons cités plus haut. Pour nous servir d'une expression de menuiserie assez pittoresque, on pourrait dire qu'il chantourne le chant avec son archet. C'est ainsi qu'il s'est montré quelque peu maniéré dans l'exécution de la sonate de Tartini, surtout dans les mélodies de cette œuvre. Après ce léger reproche, nous nous plaisons à reconnaître la couleur rétrospective et de naïveté qu'il a su donner à l'ouvrage du vieux maître italien. Les trilles si variés de l'œuvre étaient autant de diamants qui scintillaient sous les doigts du virtuose, surtout quand, vers la fin du morceau, il les a fait saillir clairs, perceptibles en doubles cordes et successifs, et pressés l'un contre l'autre, perlés, et de la manière la plus brillante : cela était d'une difficulté diabolique et d'un effet superbe.

Le second morceau joué par M. Vieuxtemps, avec accompagnement de piano, est une romance sans paroles en caractère de barcarolle, composée par lui, et dont la mélodie est on ne peut plus distinguée. Le morceau de salon qui a suivi cette romance est un thème varié. Une des variations en *staccati*, et surtout celle qu'on dirait jouée sur les quatre cordes, qui semblent résonner à la fois, sont d'un bel effet : le *bis* a été demandé par tous les auditeurs.

Les Arpèges, caprice pour violon, avec accompagnement de violoncelle, dit par M. Van-Gelder, est un charmant morceau dans lequel le dessin de violoncelle revient très-heureusement. Le motif en *la* mineur, qui se renferme dans un intervalle de sixte, est délicieusement varié. Nous avons remarqué une variation dont chacun des coups d'archet en *staccato* est d'une inconcevable difficulté pour éviter de faire siffler la note finale et en son harmonique qui termine chaque trait. L'habile navigateur sur la mer des difficultés évite cet écueil avec une merveilleuse dextérité. Les connaisseurs ont encore remarqué des syncopes en double octave en *si* mineur, puis un détaché d'archet d'un délicieux effet, et qui a provoqué d'unanimes applaudissements. Après ces perles jetées à pleines mains sur son auditoire, le célèbre violoniste est venu lui dire, lui raconter sa *Rêverie*, mélodie noble et belle dans laquelle il déploie ce son large et puissant, ce son consciencieux que seul il possède et qu'il n'entache point de vibration affectée par la sensiblerie, et de convulsions nerveuses par saccades au bout de chaque tiré d'archet. C'est naturel, aisé, ample et grandiose. Cet archet, baguette magique, se promène sur le corps sonore, et semble, parfois, vouloir en faire sortir plus de sons qu'il n'en peut produire ; le virtuose pénètre au for intérieur de ce corps plein de mélodie et d'harmonie, associant son âme à l'âme du violon, qui, de bois commun, inerte au repos, devient sublime et divine comme celle du grand artiste alors qu'il est inspiré. Si de cette inspiration on descend au calcul de la composition, il faut encore féliciter Vieuxtemps de l'art qu'il a déployé dans l'arrangement de ce morceau. Après une introduction en *mi* mineur, il attaque simplement et largement le motif en *mi* majeur, qui est d'une mélodie noble et belle, puis le thème est répété sur la quatrième corde ; et puis le même motif revient plus puissant de son en doubles octaves, grandiose, solennel et plein d'éclat, provoquant l'enthousiasme et les applaudissements.

Le célèbre violoniste a voulu avoir son excentricité instrumentale, son *Carnaval de Venise* comme Paganini, et il a écrit la fantaisie du *Yankee Doodle*, dans lequel il semble vouloir peindre le chant, la démarche, l'allure du badaud niais, du cockney par delà l'Atlantique, espèce de Jocrisse américain. Mais ce morceau est plus bizarre que comique, plus fantasque qu'original, et toujours, au reste, d'une inextricable difficulté, dont son auteur triomphe avec cette prestesse d'archet, ce *brio*, cette audace de trait, de trilles, de *staccati* qu'il prodigue avec une aisance de mécanisme inconcevable, et qui semble ne pouvoir être humainement poussé plus loin.

Une seconde audition de ces merveilles de l'art instrumental aura lieu le 26 de ce mois dans la même salle. Tout ce que Paris renferme d'amateurs de violon désire et redemande la *Trille du Diable*, cette sonate de Tartini, si bien dite en style du bon vieux temps.

Entre les morceaux de ce concert, qui faisaient dépenser tant de battements de mains aux auditeurs, Mlle Dobré et M. Édouard Wolff ont trouvé moyen de se faire applaudir aussi, la première en chantant avec son expression dramatique habituelle une cavatine italienne et une romance historique sur Marie Stuart d'un bel effet, et le second, par un

fort joli morceau pour piano seul intitulé *Chant bachique*, composé et dit par l'auteur avec beaucoup de verve et d'entrain.

MM. DE BERIOT, TEN-HAVEN, SCHREURS et STANDISH, au Théâtre-Italien.

Le trio-solo de M. de Bériot a fait sa seconde apparition au théâtre Favart. Même succès qu'au premier concert de ces trois violonistes-ménechmes. Ces frères siamois de l'art musical n'ont cependant pas été tout-à-fait aussi identiques que la première fois. Dans certains passages on aurait pu croire que chacun de ces intéressants solistes se permettait de suivre son libre arbitre et d'agir suivant les inspirations de son système physiologique; mais le *Quos ego* du maître réduisait bientôt cette trinité musicale à n'avoir et ne manifester qu'une volonté.

Matinée musicale donnée par M. ALEXIS COLLONGUES.

Comme chacun doit avoir place au soleil de la publicité dont quelques rayons sont à la disposition de la *Gazette musicale*, nous en dirigerons un sur M. Alexis Collongues, violoniste aussi, pour l'éclairer dans la voie où il est entré. Si nous avons cru devoir présenter quelques observations critiques à Vieuxtemps, nous pouvons bien conseiller à M. Collongues de veiller à la sûreté de son intonation, la justesse étant la première des conditions de tout instrumentiste qui se fait entendre en public. Nous l'engagerons aussi à donner autant de force, de rondeur, de puissance que possible à cette intonation, l'ampleur du son n'étant pas une condition moins essentielle de l'art de jouer du violon que la justesse. Il peut être également nécessaire à M. Collongues, comme à tout violoniste, de savoir que la vraie expression dans la mélodie vient du cœur, et se manifeste aux auditeurs au moyen de la pression intelligente de l'archet sur les cordes, et non par des haussements d'épaules. Ces prémisses reconnues et adoptées par M. Collongues, nous pensons qu'il pourra devenir un violoniste agréable. Sa sœur, Mme Germain-Collongues, a déjà cette qualité sur le piano. Son jeu est délié, fin, délicat; elle l'a prouvé en disant une tarentelle et un duo pour piano et violon avec le bénéficiaire. M. Leroy a joué un solo de clarinette avec beaucoup de succès dans ce concert; et Mlle Révilly, du théâtre de l'Opéra-Comique, nous y a dit de fort jolies romances avec le bon sentiment musical et dramatique qui la distingue.

Musique de chambre.

M. Bessems, bon professeur de violon et d'accompagnement, a donné chez Sax une séance de cette musique *da camera* qui plaisait tant à nos pères et qui ne nous plaît pas moins. Un quatuor de Mozart, deux quintettes de Boccherini, ont été dits par MM. Bessems, Ancessy, Blanc, Desmarets et Lée. Le premier de ces artistes nous a fait entendre aussi deux mélodies pour le violon composées par lui; puis il a accompagné sur l'alto, avec un bon sentiment musical, l'*Ave Maria* de Cherubini. Il a dit aussi un fragment de quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, composé par M. Lée, qui a obtenu le suffrage de l'auditoire. Cette exhibition a donc été une des bonnes séances de bonne musique de la saison.

Mlle Louise GUÉNÉE. — Séance de musique intime.

Une de nos pianistes qui prêche le plus la décentralisation musicale de sa jolie et habile main, Mlle Guénée, après un grand nombre de concerts donnés dans nos départements avec de brillants succès, est revenue à Paris pour se reposer de tant de musique, dans cette saison de concerts, et pour ne pas donner le sien, ce qui ne l'empêche point de faire de bonne musique en son domicile artistique. Nous avons entendu dernièrement chez elle, dans une de ses séances de musique intime, un morceau de salon de sa composition, dont les thèmes sont pleins de fraîcheur mélodique, et d'originalité, et d'art pour l'arrangement. Mlle Guénée a de plus et de mieux écrit une fantaisie sur la *Favorite*, qui peut lutter contre tout ce que cette charmante partition a inspiré de plus dramatiquement instrumental.

Société de Sainte-Cécile.

Après son dernier concert, la *Société de Sainte-Cécile* a donné vendredi passé un concert spirituel qui n'était que son avant-dernier, puisqu'elle en promet un vrai dernier pour dimanche prochain, exclusivement composé d'œuvres nouvelles. Ceci est intéressant; c'est un progrès, un pas vers l'avenir; et nous en félicitons la *Société de Sainte-Cécile*, sans préjudice cependant des droits de la critique toujours utile, et qui pousse, elle aussi, au progrès réel de l'art. Elle doit mêler un peu ses remarques aux éloges que mérite le concert de vendredi dernier. Après l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* bien dite, le fragment du *Stabat* de Pergolèse, chanté par des voix de femmes, a manqué d'ensemble et de justesse. Il n'y a que des louanges à donner à la composition et à l'exécution de la prière avec chœur de Mlle Louise Bertin, noble élégie religieuse d'une forme nouvelle, grandiose et d'un style sage, pur et riche tout à la fois. Le solo a été fort bien dit par Delsarte, notre excellent professeur, qui interprète avec un profond sentiment, avec âme, la musique sacrée et dramatique, et la fait si bien comprendre à ses élèves et à ses auditeurs.

Après cette manifestation d'art religieux, musical et poétique, l'orchestre de M. Seghiers nous a donné le grand drame instrumental de Beethoven, la symphonie pastorale, vaste tableau si poétique aussi du calme délicieux de la nature et de ses déchirements, des parfums de la terre et des colères du ciel auxquelles succèdent les joies naïves et pures des villageois. Ces joies ont été fort bien exprimées par l'orchestre dans toute la première partie peignant les *sensations douces en arrivant à la campagne*, suivant les expressions de l'auteur; mais la *scène près du ruisseau* a été dite trop cavalièrement et presque de l'allure d'une chansonnette en mesure à six-huit. Nous savons bien que ce mouvement est indiqué : *Andante molto moto* (aller d'une manière très-mouvementée); mais la couleur du morceau qui peint le repos, la rêverie, les légers bruissements des feuilles et le doux murmure des eaux courant sur les cailloux, et les mille bruits d'insectes bourdonnant qui se mêlent au gazouillement des oiseaux, sur lesquels se dessine le chant pur du rossignol; et puis enfin la tradition, qu'on doit consulter aussi, est là pour vous prouver qu'il faut dire ce morceau avec plus de calme et de tranquillité.

Aux raisons poétiques et de couleur locale que nous venons de donner, on peut ajouter celle de l'exécution matérielle qui en a souffert dans le trait de vingt-quatre doubles croches par mesure, dit par les seconds violons, les quintes et les violoncelles, et qui peignent le murmure du ruisseau. Ce passage, d'à peu près huit mesures, n'a pas été exécuté d'une façon claire, perceptible; il y a eu confusion, défaut de netteté, comme le manque de force et d'énergie s'est fait sentir dans l'orage pris trop lentement; comme dans le dernier morceau intitulé : *Chant des Bergers*, l'entrée du cor, après la quatrième mesure, n'a pas été attaquée avec sûreté, parce que cette réponse à l'appel de la clarinette faite par le cor en *fa*, et dans les cordes hautes de l'instrument, est très-difficile à prendre ainsi brusquement et sans préparation, et que le mouvement était trop rapide. C'est parce que M. Seghiers et son orchestre ont un bel avenir devant eux que nous nous montrons un peu difficile à leur égard.

L'*Adoremus te*, motet à quatre voix, sans accompagnement, de Palestrina, et d'une facile exécution, a été bien dit. Le *Lauda, Sion*, autre motet pour soprano et contralto, avec orchestre, de Cherubini, a été chanté par Mlles Félix Miolan et Vavasseur. L'intonation de la première a été souvent trop haute et d'une impressionnabilité peu en harmonie avec le caractère sévère et religieux de ce genre de musique. Il est fâcheux qu'on ait fait servir le *Kyrie* et le *Gloria* de la messe solennelle de Beethoven de chœur de banquettes. Les *soli* ont été dits par Mlles Miolan et Vavasseur, et MM. Sujol et Adam; mais on n'a guère pu juger du mérite de cette grande composition et de son exécution, car le public semblait animé d'un déplorable esprit de désertion.

HENRI BLANCHARD.

MESSE DE REQUIEM,

Par M. FÉTIS, directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Nous sommes un peu loin du temps où Voltaire croyait pouvoir dire à Grétry, sans commettre une suprême inconvenance : Comment donc! M. Grétry, mais vous avez beaucoup d'esprit! et vous êtes un grand musicien! — Ce compliment injurieux de Voltaire est tout à fait de l'ancien régime. Depuis quelque soixante ans, l'opéra et la symphonie protestent victorieusement. Il y a toujours des croque-sol; et il en faut, dans l'intérêt de l'art; mais sauf les exceptions éternelles qui sont destinées à confirmer la règle éternelle, il n'y a pas d'artiste supérieur qui ne tienne honorablement son rang à titre d'homme de goût et d'homme d'esprit, et qui ne puisse se passer la fantaisie de devenir un grand politique, si la chose en valait la peine. M. Fétis ne s'est pas contenté d'être un grand artiste et un homme de beaucoup d'esprit. Il s'est dévoué à la science avec une sorte de fanatisme. C'est un homme d'un prodigieux savoir; il est le plus laborieux et le plus indomptable des savants. Il a entrepris et il mène à bonne fin des œuvres immenses. Il est le premier, et je crois même le seul écrivain didactique, qui ait eu le don de rendre parfaitement claires et intelligibles ces lois de l'harmonie et de la composition, dont on ne parlait jadis qu'en faisant le signe de la croix, comme on parlerait d'une science diabolique et absolument impénétrable.

Pour dire simplement les choses, M. Fétis a découvert trois siècles de musique. Non-seulement il a présenté sous un jour nouveau l'histoire de toutes les productions remarquables, du XVe au XVIIIe siècle, mais il a trouvé et il nous a restitué l'histoire même de l'art musical. Cette collection de préceptes empruntés à tous les maîtres, et dont une longue expérience a fait autant de règles, il en est le codificateur et le commentateur par excellence. C'est l'histoire de l'harmonie et l'histoire de la mélodie qu'il a écrite, avec un talent supérieur et avec une patience de bénédictin. Il a eu le mérite, plus rare encore peut-être, de populariser la véritable science. Il a évité très-heureusement tous les écueils de son sujet. Il ne s'est pas jeté dans les mathématiques transcendantes, comme tant d'autres qui sont allés chercher l'harmonie dans les étoiles et la mélodie dans les vicissitudes du système planétaire. Il est resté ce qu'il fallait être, un artiste, un savant plein de goût et d'esprit, qui ne dédaignait pas d'avoir du bon sens. Les idées neuves et fécondes qu'il a émises sont tombées dans le domaine public de la science; elles sont reconnues et acceptées par tout ce qu'il y a de compositeurs célèbres dans le monde entier; elles n'ont jamais été contestées que par une certaine classe de mathématiciens, qui, heureusement, ne savent pas une note de musique.

Après tant de sérieux travaux et de légitimes succès, improviser, à quelques égards, une œuvre aussi importante et aussi difficile que cette messe de *Requiem*, quand on n'avait, d'ailleurs, pour la faire comprendre que des moyens d'exécution bornés et insuffisants, c'était une épreuve périlleuse, dont M. Fétis s'est tiré à son très-grand honneur. On pourrait disserter longuement sur la question de savoir s'il y a une musique sacrée et une musique profane absolument distinctes, reléguées dans des mondes séparés, et auxquelles il soit défendu de se jamais rencontrer. Sous le point de vue de la théorie, après avoir écouté le pour et le contre, appuyés par des raisons très-fortes, on n'en serait pas beaucoup plus avancé. Mais dans les questions les plus ardues, il y a toujours quelques points à l'abri de toute dissertation. Pendant des siècles, la musique sacrée et la musique profane, c'était une seule et même chose. Hors de l'église, on ne chantait pas autrement que dans l'église même. Il ne faudrait pas en conclure que c'était là le bon temps de ce que nous appelons aujourd'hui, d'une manière vague et sans trop savoir ce que nous voulons dire, la musique religieuse. Nous risquerions plus d'une fois de trouver cette musique très-profane, et il serait plus vrai de l'appeler tout simplement la musique universelle.

Quand la science des accords est venue, quand on a découvert la vraie tonalité, tous ces progrès se sont manifestés naturellement dans un ordre de composition consacré à l'église. Il en est résulté que l'ancienne musique religieuse a été détrônée par une musique très-religieuse aussi, mais tout à fait nouvelle. Et plus d'une fois l'art musical a ainsi procédé par révolutions, même dans l'église. M. Fétis disait naguère avec beaucoup de malice aux admirateurs du plain-chant : Vous avez raison d'aimer le plain-chant; mais quel est le plain-chant que vous aimez particulièrement? car il ne faut pas oublier qu'il y a autant de genres de plain-chant qu'il y a de genres et d'espèces dans l'histoire naturelle, sans compter les deux genres par excellence : le bon et le mauvais.

A mesure que renaissaient toutes choses, les lois, les sciences, les fortes études, la société, et, si l'on peut s'exprimer ainsi, l'art de bien vivre, le goût de la musique se répandit un peu partout. La science musicale se développait; les compositeurs cherchaient, trouvaient, osaient de leur mieux. Ils se partagèrent d'abord entre l'église et le monde; et puis le grand principe de la division du travail, pardon pour cette expression révolutionnaire, les obligea d'opter. Mais ce serait une erreur profonde de croire que la musique sacrée s'est vouée au repos absolu depuis telle ou telle époque; qu'elle s'est immobilisée à jour fixe, et en se disant à elle-même le *non ampliùs ibis*. Le progrès, disons le changement pour ne blesser aucune opinion, a passé par tous les chemins Seulement, il ne marchait point partout du même pas. La musique profane allait plus vite que la musique sacrée. Voilà toute la question Mais si l'on étudie avec soin l'histoire de l'art musical dans les trois derniers siècles, on verra que tous les genres possibles se soumettent tôt ou tard à l'inflexible loi du changement. C'est l'affaire d'un quart de siècle ou d'un demi-siècle. Les hardiesses, les trouvailles, les formules nouvelles de la musique profane, après un certain temps d'épreuve, entrent dans l'ornière de la musique sacrée. Malheureusement toutes ces inventions de la science n'étaient acceptées dans les chapelles qu'après avoir couru le monde. Les compositeurs, dits religieux, ne les trouvaient bonnes pour l'église que quand elles étaient un peu fatiguées, un peu usées, un peu vieillies. Ils ne recevaient ainsi que la défroque du monde, et ils la prenaient tout de même. On leur donnait le ton, sans calembour; c'eût été à eux de le donner. On pourrait dire aux admirateurs exclusifs de la musique sacrée, ce que M. Fétis disait aux admirateurs exclusifs du plain-chant : Quelle est la musique sacrée qu'il vous plaît d'admirer exclusivement?

Le style des compositions religieuses auxquelles nous ramène notre sujet, a subi plusieurs transformations depuis Palestrina. Tout en nous inclinant avec respect devant le génie de ce maître, qui a été lui-même un grand réformateur, il faut oser dire que ces transformations ont été heureuses, et qu'il y a eu progrès incessant dans la musique sacrée, quoique ce progrès se soit accompli à distance respectueuse de la musique profane. Marcello et Pergolèze ont singulièrement innové dans le domaine de la mélodie proprement dite. Haendel, Sébastien Bach, Mozart et Cherubini, n'ont pas moins innové dans le domaine de l'harmonie, du rhythme, de l'instrumentation et dans les grands effets de style.

Mais il n'est donné à aucun maître, si grand qu'il soit, de prononcer le dernier mot. Le monde a marché, et il marchera encore. La période musicale que nous venons de traverser est remarquable par la nouveauté, par l'élégance, par la richesse des idées mélodiques qu'elle a mises en circulation. Pourquoi n'essayerait-on pas aujourd'hui ce qu'on a essayé avec tant de succès il y a un siècle, il y a deux siècles, il y a trois siècles? Le premier mérite de M. Fétis, c'est, à mon avis, d'avoir ainsi posé la question, modestement et hardiment tout à la fois. Et le plus grand éloge qu'on puisse lui adresser, c'est de reconnaître qu'il a victorieusement résolu le problème.

Cette messe de *Requiem* est un modèle d'éclectisme. Elévation et nouveauté dans la pensée musicale; originalité de bon goût dans le style; élégance extrême dans les modulations; sobriété de modula-

tions; nul effort, nulle recherche, nulle prétention dans le développement et dans l'enchaînement des idées; tel est le jugement instinctif qu'inspire même une exécution imparfaite de ce bel ouvrage, jugement que vient confirmer et fortifier une lecture attentive de la partition. Où est le sentiment religieux de l'œuvre? Il est là où il doit être, dans le choix des idées mélodiques; dans la gravité noble et calme que gardera la mélodie au milieu de toutes ses hardiesses; dans la majesté et la grandeur que ne doivent lui faire perdre ni les contrastes, ni les oppositions du style, ni le développement des belles formules de la science; il est dans un heureux emploi des rhythmes, en d'autres termes il est dans l'expression que peut ajouter à la pensée musicale le rhythme avec ses nuances délicates, avec ses mille et une manières de modifier l'accent; il est dans l'art de distribuer les voix et de les accompagner. Cela serait plus court de dire, le sentiment religieux, il est dans l'âme que le compositeur saura donner à sa création. Mais si à beaucoup d'animation et de talent, le compositeur réunit un grand savoir, s'il a du goût, si sa main est ferme et sûre, quand il se sera bien pénétré de son sujet, quand il aura trouvé, c'est le mot propre, la mélodie qu'exige la situation, il lui sera permis de s'affranchir de tout préjugé d'école, de toute vérité de convention, dans l'art de transmettre sa pensée, c'est-à-dire dans l'art d'émouvoir. Comme artiste, il aura le droit d'être de son temps et de se servir d'un langage que tout le monde comprenne. Il ne se fera l'humble copiste des grands maîtres ni dans la coupe des morceaux, ni dans l'exposition des idées, ni dans les ornements du style, parce que ce serait là une imitation servile et pédantesque tout à la fois qui ne satisfait ni le sentiment artiste, ni le sentiment religieux. Louer M. Fétis de l'éclectisme dont il fait preuve dans sa messe de *Requiem*, c'est lui dire qu'il a su se montrer, au même degré, un compositeur intelligent et un compositeur original.

Restait à vaincre une difficulté dernière : éviter la monotonie sans rompre l'unité de pensée et d'expression Le compositeur en a triomphé avec un succès complet, et ce n'est pas le succès qui lui fera le moins d'honneur dans le monde des artistes.

Le premier morceau du *Requiem* est remarquable par la mélodie et par les effets de rhythme très-beaux quoique très-simples, et il conclut par une belle modulation pour rentrer en *mi* bémol. Il y a des contrastes d'une grande beauté. Des accords rhythmés à contretemps par les voix graves du chœur répondent à une délicieuse mélodie, qui ne se fait entendre que par fragments. C'est l'éclair qui sillonne un moment l'espace d'une éblouissante clarté, et qui disparaît dans une nuit calme et profonde. C'est une voix touchante qui s'élève et qui retombe comme une sorte d'écho et qui n'ose pas achever sa plainte mélodieuse. Ici le sentiment religieux, le sentiment dramatique et le sentiment artiste sont d'accord. C'est admirable.

Dans le second morceau, dans le *Kyrie*, le compositeur a suivi l'usage antique et solennel. Il s'est précipité dans la fugue. Les amateurs sévères qui croient que la fugue est quelque chose de divin, seront contents de ce morceau; et les amateurs qui pensent qu'il n'y a rien de divin dans la fugue, si ce n'est la difficulté de l'écrire correctement et raisonnablement, ne sauront pas mauvais gré à M. Fétis d'avoir trouvé un sujet élégant et de l'avoir traité conformément aux exigences de l'école.

Le *Dies iræ* est empreint d'un sentiment de terreur et de tristesse. Ce n'est pas ainsi que les plus grands maîtres l'ont voulu comprendre. Ils ont songé à exprimer la colère et non la crainte. C'est le juge irrité qu'ils font parler, et non le pécheur effrayé. L'idée de ces maîtres s'explique et se peut très-bien justifier. On trouvera néanmoins que l'expression que M. Fétis a cru devoir donner à ce fameux verset du *Dies iræ* est plus conforme à la pensée chrétienne et à la lettre même de ce texte qu'il a développé avec un rare talent. Sous le point de vue de l'art, le compositeur n'en a que mieux ménagé l'effet puissant et terrible que doit produire le *tuba mirum*. Il y arrive par une gradation qui a le mérite d'être logique et très-musicale.

Cette gradation, il la recommence au *mors stupebit*, pour aboutir avec un éclat foudroyant au *rex tremendæ majestatis*. Le compositeur revient ici à la mélodie pure et simple, dans le beau trio pour soprano, ténor et basse : *ingemisco tanquam reus*.

Le *benedictus*, écrit pour ténor solo, avec accompagnement d'orgue et de cor obligé, est un chef-d'œuvre de mélodie et de style; et de même que le compositeur s'est élevé jusqu'à l'effet le plus grand dans le *rex tremendæ majestatis* par une gradation admirablement ménagée, de même, il arrivera, à l'aide d'une gradation en sens contraire, jusqu'au plus bel effet de pianissimo dans la conclusion de l'*Agnus Dei*.

Sous le point de vue du style et de l'instrumentation, M. Fétis a innové de deux manières, tantôt par extension, tantôt par suppression. L'œuvre est écrite pour quatre voix solo, soutenues par un chœur à quatre parties. Le compositeur a beaucoup ajouté à l'importance des voix solo; la manière dont il les distribue, dont il les fait alterner, dont il les soutient, lui a donné le droit de chercher et de trouver des effets nouveaux. Il n'a conservé des instruments à cordes que le violoncelle et la contrebasse. Il a retranché les instruments de bois et les instruments de percussion. En fait de musique dite d'harmonie, il n'a gardé que les instruments de cuivre, le cor, le cor à clef, la trompette, le trombone et l'ophicléide; et il a donné à l'orgue un rôle principal dans l'accompagnement. Tous ces changements sont heureux. Les grandes richesses mélodiques de la musique moderne veulent que l'on ajoute à l'ampleur du solo vocal, et elles permettent d'en varier l'effet. D'autre part, il m'a toujours semblé que le violon, l'alto, la flûte, le hautbois, etc., ne rendent plus qu'un son grêle et mesquin dans cette immensité de la nef; ils déparent plus qu'ils n'embellissent le grandiose d'exécution qu'on attend des masses vocales et instrumentales.

X. Y. Z.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, seconde représentation de *Sapho*.

*** L'engagement de Roger est renouvelé pour plusieurs années. C'est une nouvelle dont nous félicitons la direction et l'artiste. Dans la représentation donnée à son bénéfice, le samedi 9 de ce mois, Roger abordait pour la première fois le rôle d'Eléazar, dans le second acte de la *Juive*, et celui du prince normand dans le cinquième acte de *Robert-le-Diable*. Il s'y est montré ce qu'il est toujours, comme chanteur et comme acteur. Il avait aussi joué le quatrième acte des *Huguenots* avec Mme Viardot, Mme Ugalde et Battaille, qui, en compagnie de Mocker, avaient enlevé les bravos dans le premier acte du *Toreador*, d'Adolphe Adam, s'étaient chargés des rôles d'Alice et de Bertram dans le cinquième du chef-d'œuvre de Meyerbeer. Nous ne dirons rien de cette tentative, sinon que c'était *pour cette fois seulement*. Vieuxtemps a joué, avec tout son talent, un concerto qui eût été mieux compris dans une salle de concert. Ce qui a produit le plus d'effet dans la soirée, c'est le retour de l'Alboni, qui a chanté avec toute sa voix le rondo de *Cenerentola* et la tyrolienne de *Betly*. Le public ne se lassait pas de l'applaudir, de la rappeler, afin de l'entendre encore. La recette s'est élevée à plus de 15,000 fr.

*** Les grandes répétitions de la *Corbeille d'orange* vont commencer immédiatement. Ce nouvel ouvrage de MM. Scribe et Auber sera chanté par l'Alboni, Mlle Nau, le jeune ténor Aymès, qui vient de se produire dans *Sapho*, et l'un des meilleurs élèves du Conservatoire, Merly, que la direction a engagé tout exprès.

*** Un accident grave est arrivé dimanche soir, à la répétition générale de *Sapho*. Un ami de l'auteur, M. Dezé, ex-préfet de l'Ain, a fait une chute dans un des corridors et s'est cassé le col du fémur. M. le docteur Vidal, appelé immédiatement, a donné les premiers soins au blessé.

*** La *Dame de pique* a reparu cette semaine et reprise sa place d'honneur au répertoire.

*** Le Théâtre-Italien a fait hier, samedi, sa clôture pour rouvrir le 1er octobre prochain.

*** Mlle Sophie Cruvelli a continué de chanter dans *Ernani* avec le même succès que le premier jour. Sa belle voix, son accent dramatique ne pouvaient manquer de produire une vive impression. Ce sera un sujet précieux pour la troupe italienne de Paris.

*** Vendredi dernier tous les théâtres ont fait relâche.

*** Le *Prophète* vient d'être représenté presque à la fois et avec un égal succès sur deux de nos scènes départementales, à Toulouse et à Metz.

*** Dimanche dernier, le Gymnase militaire était le rendez-vous d'une foule plus nombreuse que celle qui se rend tous les huit jours à ses exercices musicaux. On y voyait non-seulement plus d'auditeurs, mais plus de dames en

toilette élégante, et sur le fond du tableau se dessinait la noble et franche physionomie de l'un des plus illustres chefs de notre armée, de M. le général Oudinot, duc de Reggio. C'est que les élèves du Gymnase devaient exécuter dans cette séance un morceau tout récemment écrit en l'honneur du restaurateur de l'ordre et de la paix dans la ville éternelle, sous le titre de *Marche de l'expédition de Rome, composée pour orchestre militaire*, par le chevalier Gaston d'Albano. Et en effet, la marche a été vaillamment rendue par ce jeune orchestre de cuivre et de bois, qui enlève les difficultés avec une ardeur toute française. La marche a produit sur tout l'auditoire, sur le général lui-même, à qui elle est dédiée, une excellente impression. Ce ne sera pas sans doute en diminuer le mérite que de lever la visière sous laquelle se cachait modestement son auteur, et de révéler à nos lecteurs que le soi-disant chevalier Gaston d'Albano n'est autre qu'une jeune et belle demoiselle, qui se tenait là comme les autres, et qui entendait exécuter son œuvre martiale avec le même sentiment, la même vigueur qu'elle l'avait conçue et enfantée. Si elle n'a pas osé remercier son orchestre, elle a pu du moins féliciter M. Carafa, qui l'avait si bien dirigé.

*** Le tirage de la loterie des gens de lettres et des artistes dramatiques a eu lieu lundi dernier, dans l'hôtel de Varennes, sous la présidence de M. baron Taylor. Le n° 102,674, premier sorti, a gagné le gros lot de 70,000 francs. En commençant, M. le baron Taylor avait annoncé que l'administration avait consacré aux divers lots une somme de 178,000 fr. au lieu de celle de 150,000 fr. primitivement fixée pour cet usage.

*** Dimanche, 27 avril, la sixième et dernière séance de M. Alard aura lieu dans la salle Sax. Le programme est des plus attrayants : Quatuor de Beethoven avec piano; trio en *sol* de Beethoven pour instruments à cordes; fragments d'Haydn; sonate de Mozart, par Mlle Meara et M. Alard; quintette de Mozart. Tous les amateurs de bonne musique se donneront rendez-vous à cette magnifique séance.

*** M. Gottschalk, qui s'était blessé à la main droite, est rétabli et pourra se faire entendre le 21 de ce mois, dans la soirée musicale qu'il a annoncée chez Pleyel, à 8 heures, soirée donnée par le célèbre pianiste compositeur au profit des ouvriers qui auraient à souffrir du chômage par suite de l'incendie des ateliers de la maison Pleyel. M. Gottschalk exécutera quatre morceaux de sa composition, l'andante de *Lucie* de Liszt et le *Concerto* de Weber.

*** Emile Prudent est de retour à Paris depuis quelques jours, après une tournée triomphale pendant laquelle il a fait applaudir son talent et ses œuvres si remarquables. Lyon ne perdra pas de longtemps le souvenir des trois concerts, qui ont valu à l'artiste des ovations bien méritées. Le concerto-symphonie a été parfaitement rendu par l'orchestre, qui en a fait ressortir toutes les beautés. *Les Bois* et la fantaisie sur *Guillaume Tell* ont trouvé aussi chez les Lyonnais un public capable de les apprécier à leur juste valeur. Le premier a été bissé avec transport.

*** Les répétitions du dernier ouvrage de Félicien David, dont l'exécution est fixée au 24 avril, au Jardin Hiver, se poursuivent avec activité.—La Société tutélaire et paternelle qui organise une fête pour subvenir aux besoins des orphelins qu'elle place à ses frais dans des colonies agricoles, compte beaucoup sur la représentation de cet opéra symphonie, l'EDEN, pour exciter la curiosité. Des chœurs invisibles, des danses très-gracieuses composant des groupes de fleurs, un décor naturel de Paradis-Terrestre, et pour interpréter les soli du rôle d'Eve, la voix pure de Mme Charles Ponchard, tels sont les éléments de l'œuvre à laquelle on peut, dès à présent, prédire un grand succès. Mme Pleyel, la grande pianiste, qui se fera entendre une seule fois à Paris, obligée qu'elle est de retourner en Belgique, a promis d'exécuter trois morceaux dans cette solennité artistique. On peut se procurer des billets chez les dames patronesses de l'œuvre et à la mairie du 1er arrondissement ainsi qu'au Jardin-d'Hiver.

*** Une suite de fort belles études de piano vient d'être publiée par Mme la comtesse de Merlemont. La réputation de l'auteur comme excellente musicienne était établie, mais son talent de compositeur s'est révélé d'une manière tout à fait distinguée. Les trois études de Mme De Merlemont sont fort bien écrites, renferment des jolies idées, et produisent beaucoup d'effet à l'exécution.

*** Mme Lucci Sievers, professeur de chant, a donné le samedi, 9 avril, dans l'hôtel Monaco, rue de Varennes, un fort beau concert avec le concours de plusieurs artistes de premier ordre. La bénéficiaire, qui pour le moment est condamnée à ne pas chanter, s'est contentée d'y jouer de l'harmonium et de faire applaudir quelques-unes de ses compositions.

*** Aujourd'hui dimanche, jour de Pâques, une messe composée par MM. Halévy, Adolphe Adam et Clapisson pour les élèves de l'Orphéon, sera exécutée par trois cents voix dans la cathédrale de Meaux, où l'évêque officiera.

*** Le 30 avril, aura lieu dans la salle du Casino-Paganini, le concert du jeune violoniste, Paul Julien, avant son départ pour Londres. Dans ce concert se feront également entendre Mlles Dobré et d'Herbay, MM. Lacombe, Moriani, Chaudesaigues et F. Boroldi.

*** La soirée musicale donnée par M. Stamaty aura lieu le 28 avril, salle Pleyel, avec le concours de MM. de Cuvillon et Franchomme. — Stalles numérotées, 10 fr.; billets d'entrée, 6 fr.

*** Une brillante matinée poétique et musicale a été donnée ces jours passés dans la salle Herz, par MM. Giacomo et M. Achille Arnaud, qui ont été fort applaudis. Mlle Ida Bertrand, du Théâtre-Italien, a chanté avec sa verve habituelle le *brindisi* de *Lucrezia*, et elle a obtenu les honneurs du *bis* dans *Une Pensée*, charmante romance de M. Billema, jeune compositeur, élève du célèbre Crescentini, et qui promet un talent d'avenir à l'art lyrique. Mlle Judith, du Théâtre-Français, a dit avec beaucoup d'âme le *Fantôme*, de Victor Hugo.

*** Le 23 de ce mois, aura lieu dans la salle Pleyel, à huit heures du soir, un grand concert donné par M. Géraldy. Un des morceaux les plus curieux de cette soirée musicale sera le quatuor pour quatre violons de Maurer, exécuté pour la première fois à Paris par MM. Alard, Hermann, Lecieux et Dancla aîné. Alard exécutera une fantaisie caractéristique encore inédite. M. Géraldy chantera un morceau d'*Anacréon* de Grétry, et le duo du *Charme de la voix*, de Berton, avec Ponchard. C'est là un riche programme qui ne peut manquer d'attirer dans la salle Pleyel nombreuse compagnie.

*** Une messe sera célébrée à la mémoire de Rodolphe Kreutzer, le mardi 29 avril, à onze heures, dans l'église Saint-Roch. La musique de cette messe à grand orchestre, de la composition de M. Beaulieu, sera exécutée par cent cinquante artistes, sous la direction de l'auteur. Les solos seront chantés par MM. Alexis Dupond, Florenza, Mortier, les jeunes Beaumont, Thébaut et Aymès. Le produit de la quête est destiné à la caisse de secours de l'Association des Artistes musiciens.

*** Voici le programme de la matinée musicale et dramatique qui sera donnée par Mlle Marie Mira, le vendredi 25 avril 1851, à une heure et demie, dans les salons de Pleyel : 1° allégro d'une sonate en *fa*, pour piano et orgue à percussion, composé par Lefébure-Wély, et exécuté par Mlle Mira et l'auteur; 2° air chanté par ***; 3° sérénade de *Don Pasquale*, composée par Thalberg et exécutée par Mlle Marie Mira; 4° air chanté par Mlle Nau; 5° le *Réveil des Fées*, exécuté par Godefroid. — Intermède par Mlle Rachel. — 1° Andante et finale de la sonate pour piano et orgue à percussion, composés par Lefébure-Wély, et exécutés par Mlle Marie Mira et l'auteur; 2° couplets du *Démon de la nuit*, chantés par Mlle Nau; 3° le *Petit Navire* (caprice maritime), de Quidant, exécuté par Mlle Marie Mira; 4° mélodies par ***; 5° les *Echos des montagnes*, duo pour orgue à percussion et hautbois, exécuté par M. Ch. Triebert et l'auteur Lefébure-Wély.

*** M. Panseron vient d'ajouter un nouveau volume aussi remarquable et aussi utile que les précédents à la série de ses solfèges, formant un véritable cours de chant pour toutes les voix. Ce volume est destiné spécialement aux orphéonistes et aux classes d'ensemble. En attendant que nous puissions l'analyser avec le soin et l'étendue que cet ouvrage comporte, nous avons cru devoir le signaler à nos lecteurs.

Chronique départementale.

*** *Toulouse.*—Le *Prophète* a fait son apparition triomphale, interprété par Mmes Laget, Didot, Laumont, et MM. Koubly, Dhooghe, Pauly et Laget. Koubly a su vaincre avec talent les grandes difficultés du rôle de Jean de Leyde. Mme Laget a rendu celui de Fidès avec une sensibilité vraie et profonde. Les spectateurs ne pouvaient retenir leurs larmes en l'entendant chanter de sa voix sympathique : *Mon pauvre enfant, mon bien aimé.* Ainsi monté, le *Prophète* donnera une longue et productive série de représentations au théâtre du Capitole.

*** *Metz.* — L'éblouissante apparition du *Prophète* honore singulièrement la direction de M. Jourdain. Mlle Caut chante le rôle de Fidès avec beaucoup de puissance dramatique. M. Roy s'acquitte avec talent du rôle de Jean de Leyde. Mlle Nordet, MM. Tholer, Lemonnier, Kermarec et Henri méritent aussi d'être mentionnés avec éloges. Quant à la mise en scène, il faudrait aussi pouvoir citer tous les artistes, qui s'en sont occupés avec un talent et un effet sans exemple jusqu'ici dans nos fastes dramatiques.

*** *Amiens*, 10 avril. — La première représentation de *Giralda* vient d'être donnée devant une nombreuse assemblée et avec un succès complet. La pièce et la musique ont été applaudies à l'unisson. Adolphe Adam n'a jamais été mieux inspiré; il manie un orchestre comme son collaborateur arrange une intrigue. La romance de Giralda, *Il vaut mieux tout lui dire*; l'air de ténor, *O fleur printanière*; les joyeux couplets du prince d'Aragon, la prière du premier acte, le duo du second, ont valu à leurs interprètes, Mmes Petitpa, Léo, Chenet, et Souweine, des applaudissements chaleureux. En somme, l'exécution n'a rien laissé à désirer, même de la part des chœurs, qui, cette fois, ont marché parfaitement.

*** *Troyes.* — Les apprêts du grand festival continuent de se faire avec une activité digne de cette belle entreprise, à laquelle l'association des artistes-musiciens prêtera son puissant concours. L'appel adressé aux habitants de Troyes, les visites à domicile dans le but de recueillir des adhésions à l'hospitalité réclamée par le comité-directeur en faveur des orphéonistes et musiciens des gardes nationales ou de l'armée qui viendront prendre part à la fête du 1er juin, ont produit d'heureux résultats, mais ils ne sont pas encore assez complets. Le concours d'un grand nombre d'orphéons est déjà assuré: la Belgique elle-même annonce quelques-unes de ses sociétés de chant, et dans cette position, le comité-directeur croit nécessaire d'insister auprès de ses concitoyens pour obtenir de ceux qui ne se sont pas encore prononcés, la réception hospitalière, dont ces sociétés font nécessairement la condition. Pour donner plus de facilités à ceux qui, par des impossibilités matérielles, seraient empêchés de recevoir à domicile, le comité-directeur ouvre une souscription chez M. Bonnemain, secrétaire, rue des Trois-Têtes, 6, où chaque citoyen pourra envoyer la somme dont il voudra disposer pour sa participation au logement et à la nourriture des orphéonistes. Le comité-directeur se refuse à croire que ce nouvel appel restera infructueux auprès de ceux qui ont à cœur le progrès de l'art musical, la prospérité de la caisse de secours des artistes, la splendeur enfin et la réputation de la ville de Troyes; déjà des encouragements et des exemples précieux lui sont venus en aide. Les cinq représentants du département, en exprimant toute la sympathie que leur inspire à

tous les points de vue cette grande fête musicale, ont souscrit : M. Blavoyer, pour 100 fr.; M. Casimir Périer, pour 100 fr. ; M. de Plancy, pour 100 fr.; M. le général Husson, pour 30 fr ; M. Gabriel de Vendœuvre, pour 100 fr. Le comité-directeur sera heureux de publier prochainement les offres d'hospitalité qu'il a reçues et celles qu'il recevra encore, soit en nature, soit en argent.

*** *Bordeaux.* — *Giralda* vient d'obtenir ici le plus brillant succès : Mlle Rouvroy, Giraud, Cifolelly et Solié interprètent fort heureusement la pièce et la musique. — C'est une perte sensible que celle d'un premier ténor, comme Lagrave, que Paris nous enlève. Cependant il nous reste des artistes dont le talent doit tenir sa place au chapitre des compensations. En première ligne, il faut citer notre excellent baryton, Barielle, qui sait donner à chacune de ses créations une originalité parfaite, et dont la faveur grandit de jour en jour Dès qu'il paraît en scène, les applaudissements l'accueillent et lui témoignent tout le plaisir qu'on éprouve à l'y voir.

— Le concert par lequel M. Emile Forgues vient de nous faire ses adieux dans la salle Bolland, avait attiré une foule considérable, qui prouve toute l'estime de notre public pour son beau talent. Le jeune et remarquable pianiste a d'abord joué la grande fantaisie sur la *Reine de Chypre*, qui lui a valu des applaudissements chaleureux. Il a fait entendre ensuite les divers morceaux de son nouveau répertoire, parmi lesquels on a remarqué la *Danse des ombres* et une *Fête à la cour d'Espagne*, improvisation dédiée à S. M. Dona Isabelle II. Le plus grand éloge que nous puissions faire de M. Emile Forgues, c'est qu'il n'a pas joué moins de dix morceaux, et que le public était aussi attentif à la fin qu'au commencement de la séance. Désormais Bordeaux aura la satisfaction de compter un de ses enfants au nombre des plus grands pianistes de l'Europe.

*** *Aix*, 10 avril. — Après *Haydée*, dont le succès a été aussi grand que peuvent le permettre les ressources de notre localité, nous avons pu applaudir un autre ouvrage non moins brillant, le *Val d'Andorre*, une des partitions les plus remarquables d'Halévy. Il est peu d'ouvrages qui puissent prétendre à une plus grande popularité, car l'action dramatique mise en jeu par le poète a été parfaitement complétée par les harmonieux accords du musicien, et ses chants d'une grâce et d'une fraîcheur ravissante. Mme Bordier a bien rendu le rôle de Térésa. Celui de Stéphan a fourni à M Valgalier l'occasion de déployer sa belle et large voix. M. Romainville est l'enfant gâté du public, qui l'a beaucoup applaudi dans le rôle du capitaine Lejoyeux.

*** *Arras*, 11 avril. — Le troisième concert d'abonnement donné par la Société philharmonique a été fort remarquable. Mlle Nau, de l'Opéra, et Ribes, l'excellent baryton, récemment sorti du Conservatoire de Paris, sont venus nous donner séparément et ensemble un échantillon de leurs talents si distingués, si remplis de charmes. Un pianiste de dix ans a exécuté des variations de Doehler sur *Guillaume Tell*; MM. Grigny, Bertrand et Fresson se sont joints au jeune artiste. L'ouverture de l'*Enfant prodigue*, d'Auber, a été fort bien exécutée, notamment dans les deux solos qu'elle contient, l'un de flûte et l'autre de clarinette.

Chronique étrangère.

*** *Londres.* — La *Muette*, d'Auber, sous le titre de *Masaniello*, est représentée à la fois sur les deux théâtres italiens. Au théâtre de Covent-Garden, ce n'était qu'une reprise, qui a eu pour interprètes Mme Castellan, Tamberlik et Formes; Mlle Ballin jouait le rôle de Fenella, et ces quatre artistes ont été chaleureusement rappelés après le second acte. Au théâtre de Sa Majesté c'était une véritable première représentation avec un nouveau ténor, Pardini, qui débutait dans le rôle principal, et Mlle Monti, celèbre danseuse italienne, qui remplissait le rôle de Fenella. Massol se montrait pour la première fois sur ce théâtre dans le rôle de Pietro; Mme Fiorentini chantait celui d'Elvire, et Mlle Ferraris dansait une tarentelle des plus originales. Cette soirée a été des plus brillantes pour le compositeur d'abord, dont l'œuvre si populaire a remporté un triomphe de plus, pour les artistes et pour le théâtre. Massol a retrouvé toute la faveur dont il jouissait l'année dernière à Covent-Garden et récemment encore à Paris. Pardini, Mlle Monti, Mme Fiorentini, ont partagé avec lui la somme des bravos prodigués par l'auditoire. Mlle Monti est d'origine italienne et fille d'un célèbre sculpteur ; elle-même peint avec facilité; il est aisé de comprendre alors comment le feu sacré lui a été communiqué. Sans être jolie, sa figure est charmant d'ensemble, sa taille est aussi gracieuse que ses mouvements, ses pieds sont andalous, et ses mains, Raphaël en serait devenu amoureux.

— Caroline Duprez justifie tout ce que les dilettanti en attendaient. La *Sonnambula* a été pour elle un triomphe nouveau. Elle remplissait nécessairement le rôle d'Amina, dans lequel son talent supérieur se montre avec tous ses avantages. Sa voix fraîche, expressive, dit franchement la note, et si elle l'embellit, ce n'est pas avec des masses de fioritures, mais avec des ornements naturels, heureux dans leur forme, et qui charment l'auditoire. Les inspirations de Mlle Duprez sont nobles, grandes, et font comprendre toutes les ressources de l'école du maître auquel elle doit ce talent, qui la rendra incessamment l'une des premières cantatrices de notre époque. — La *Dame de Pique* se joue à Drury-Lane, mais seulement comme drame, ce théâtre n'ayant pas de troupe musicale.

*** *Amsterdam.*— Jacques Franco-Mendès, violoncelle solo du roi, vient de donner un concert, le 7 de ce mois. Des morceaux de sa composition formaient presque exclusivement le programme. Une société d'élite assistait à cette soirée et a témoigné sa satisfaction en rappelant à plusieurs reprises l'artiste, qui méritait cette ovation sous tous les rapports. Le concert s'était ouvert par la quintette de sa composition n° 1 (pour deux violons, viole et deux violoncelles), dont l'exécution a été parfaite. Ensuite, Franco-Mendès a exécuté : 1° grand concerto en *si* mineur; 2° une élégie; 3° une fantaisie sur des thèmes de *la Donna del Lago*, et 4° *Ave Maria, Lied* de Schubert. Dans tous ces morceaux l'artiste a confirmé la haute opinion que l'on avait de son talent comme violoncelliste. Un sentiment vrai joint à de la chaleur dans les phrases les plus pathétiques; une grande exécution dans les traits, les *arpèges* et le *staccato*; un son noble et élevé, voilà les qualités qui distinguent Franco-Mendès comme virtuose, sans parler de celles qu'il possède à un rare degré comme compositeur.

*** *Berlin.*—Le 7 de ce mois est mort à Charlottenbourg le Nestor des ténors allemands, M. Jules Miller, âgé de 71 ans. Dans son temps, M. Miller jouissait d'une grande célébrité; il brillait surtout dans les rôles d'Ottavio, Titus, Belmonte, Tamino, etc. On a également de M. Miller quelques opéras-comiques complétement oubliés aujourd'hui.

*** *Trieste.* — Les *Huguenots* de Meyerbeer ont excité ici un véritable enthousiasme; l'exécution était parfaite.

*** *Hanovre.* — Nous attendons Thérésa Milanollo et Ole Bule.

*** *Kœnigsberg.*—La douzième représentation du *Val d'Andorre* a trouvé le public tout aussi empressé que la première.

*** *Stuttgard.*— Après une longue attente, enfin le *Prophète* a fait son apparition avec une pompe, une magnificence digne de la réputation qui le précédait. Le personnel dans la grande scène du 4me acte se compose de 250 individus. Les décors, peints par Brackmann, sont des chefs-d'œuvre.

*** *Munich.*— Notre théâtre a fait sa clôture par deux brillantes représentations. Mme Spatzer nous a fait ses adieux dans le *Prophète*, et Mlle Lucile Grahn dans le ballet de *Giselle*. Et c'est encore par le *Prophète* que, le lundi de Pâques, s'ouvrira le Théâtre-Royal, à la grande satisfaction des étrangers. Jusqu'ici, malgré ses vastes dimensions, la salle s'est trouvée trop petite pour contenir l'affluence des admirateurs de Meyerbeer.

*** *Weimar.*— Le succès du *Roi Alfred*, opéra de J. Haff, est un des plus brillants dont on se souvienne ici. Chaque morceau a été applaudi. A la fin du troisième acte, le compositeur, qui dirigeait lui-même l'orchestre, a été rappelé sur la scène seul. A la fin de la pièce, il y a paru de nouveau avec tous les acteurs.

*** *Dresde.* — Les fêtes qui ont signalé l'inauguration du chemin de fer de Dresde à Prague se sont terminées dignement par une magnifique représentation du *Prophète*. Les décors étaient d'une grande richesse; on cite notamment l'intérieur de la cathédrale de Munster.

*** *New-York.* — Nathalie Fitz-James ne s'est pas contentée des succès qu'elle obtient comme danseuse; elle s'est souvenue qu'au Conservatoire de Paris, elle avait étudié l'art du chant, et a voulu se faire applaudir aussi comme cantatrice. Le public ne s'est pas trouvé moins satisfait de l'entendre qu'il ne l'avait été de la voir, et lui a décerné les honneurs du bis accompagnés de bravos.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— L'ouverture du Jardin-Mabille a eu lieu hier soir au milieu d'une foule compacte et avec beaucoup d'éclat. C'est toujours là le rendez-vous du monde fashionable et dansant. Les fleurs y abondent, ainsi que les jets éblouissants de lumière. Filodo trône comme d'habitude au-dessus de son orchestre, qu'il a su discipliner en maître consommé. Son répertoire, déjà si varié, vient de s'enrichir encore de diverses polkas, mazurkas, schottichs de sa composition, parmi lesquels nous avons remarqué celles de l'*Enfant prodigue*, de la *Dame de Pique* et de plusieurs autres nouveautés piquantes.

EN VENTE :

Chez BRANDUS et Cie, 87, rue Richelieu et 40, rue Vivienne.

LA PARTITION
POUR PIANO ET CHANT
DE
L'ENFANT PRODIGUE
Opéra de D. F. AUBER.
Prix : 40 fr. net.

SOLFÉGE CONCERTANT
à 2, 3 et 4 voix
EN 3 PARTIES,
A l'usage des orphéonistes, des classes d'ensemble et des pensions,
HOMMAGE A LA MÉMOIRE DE WILHEM,
par
A. PANSERON.

PRIX :	PETITE ÉDITION,
60 francs.	Prix net : 7 fr. 50.
CHAQUE PARTIE,	CHAQUE PARTIE,
25 fr.	2 fr. 50.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 17. 27 Avril 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries

Londres.	Delisy et Cie, 13, Regent street.
St-Petersbourg.	Bellizard.
New-York.	Schaffenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musicale.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Schlesinger, 34, u. d. Linden
—	Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an.	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois.
30 centimes la ligne	pour 3 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Découverte d'un nouveau principe pour le perfectionnement des pianos, par **Fétis** père. — Concerts, par **Henri Blanchard**. — Nécrologie, Hippolyte Raimond Colet, par **A. Elwart**. — Correspondance : La Haye, Berlin. — Nouvelles et annonces.

A partir du 1er mai, nos bureaux seront transférés boulevard des Italiens n° 1.

DÉCOUVERTE D'UN NOUVEAU PRINCIPE PHYSIQUE

POUR LE PERFECTIONNEMENT DES PIANOS,

PAR M. SAX PÈRE.

C'est une intéressante famille d'artistes que celle de ces hommes d'invention qui, dans une incessante activité d'esprit, ne se préoccupent que de découvertes et d'améliorations d'instruments, et souvent oublient le soin de leur fortune, considérant comme un bien-être suffisant pour eux ce que d'autres appeleraient le strict nécessaire. Et ce qui ajoute encore à l'intérêt qu'inspire cette famille des Sax, c'est de la voir en butte d'un part à l'envie déployant toutes ses ruses pour rabaisser le mérite qui l'offusque; de l'autre, à la cupidité, qui, plus habile dans l'art de l'exploitation, s'empare effrontément du fruit des méditations de ces hommes d'élite, et trouve protection pour ses larcins. Que d'efforts n'a pas coûté à chacun des membres de cette famille la nécessité de lutter contre la mauvaise fortune, sans perdre la sérénité d'esprit qui dirige leurs travaux? Mais rien ne les abat, et plus forts après les événements les plus désastreux et les moins attendus, ils se relèvent par la seule impulsion d'une âme vigoureuse et d'un intelligence supérieure.

Voyez le chef de cette famille, ce Sax père, à qui l'art est redevable de tant de découvertes, naître dans une obscure petite ville éloignée de tous les centres d'activité. Sa condition est celle de l'ouvrier, mais son organisation est celle du génie. Dès ses premières années, la connaissance du dessin linéaire lui devient familière. Entré dans un atelier de menuiserie, il y porte cette connaissance qui, réunie à son adresse manuelle, à son intelligence, à sa force physique, lui donne sur tous ses compagnons la supériorité du maître sur l'élève. A peine sorti de l'enfance, sa réputation d'habileté s'est déjà répandue dans le pays, et le chef d'un grand établissement de construction de machines l'appelle dans ses ateliers. Là, Sax s'instruit dans tous les genres de travaux relatifs à la mécanique; bientôt il ne lui reste plus rien à apprendre, et d'ouvrier il devient contre-maître. La chute de l'empire entraîne celle de l'établissement où il travaillait; il prend alors la résolution de se fixer à Bruxelles et de s'y livrer à la fabrication des instruments de musique. Dès son enfance il avait été initié à cet art, et devenu membre d'une société d'harmonie d'instruments à vent, il avait fait de ses mains celui qu'il jouait. Pour la réalisation de ses projets il ne possédait qu'un instinct admirable et sa grande habileté de main. Dépourvu des outils nécessaires, et n'ayant pour le seconder aucun ouvrier capable, il lui fallait tout créer sans argent et sans autres ressources que lui-même; mais rien n'ébranla sa confiance, et les obstacles ne purent dompter sa volonté. Lui-même, il fit tous les outils, appareils et machines nécessaires à ses travaux; lui-même, il forma ses ouvriers et s'instruisit en les dirigeant. Il serait trop long de dire ici par quelle série de succès à toutes les expositions d'industrie, Sax parvint à monter des ateliers où travaillaient quelques centaines d'ouvriers, et dans lesquels on fabriquait tous les genres d'instruments de bois et de cuivre, tandis que, sans capitaux, il devait à chaque instant se créer des ressources nouvelles pour satisfaire aux dépenses énormes d'un établissement colossal.

L'exposition de Harlem, en 1825, fut pour lui l'occasion d'un triomphe complet, car non-seulement il y avait mis des instruments en bois et en cuivre de tous genres, remarquables par leurs qualités et le fini du travail, mais il y avait aussi abordé la lutherie par des violons et des violes qui furent admirés et vendus à haut prix. Dès lors, le roi des Pays-Bas, Guillaume Ier, convaincu de la haute capacité de Sax, prit la résolution de l'aider dans ses vastes entreprises, et lui fit ouvrir un crédit sur les fonds de l'Etat. Tranquille de ce côté, l'artiste donna carrière à son imagination pour la création de nouvelles familles d'instruments, et conçut la haute pensée de ramener la construction des instruments à vent à une théorie générale et positive de laquelle devaient découler toutes les améliorations partielles pour chacun d'eux. Une illumination soudaine qui frappa son esprit, lui fit trouver, en 1832, la loi infaillible à l'aide de laquelle il divise les corps sonores et mesure la colonne d'air contenue dans les tubes. Dès lors il put donner à ces tubes des proportions exactes et relatives à la quantité d'air qu'ils doivent contenir, et déterminer *à priori* la place où doit être percé chaque trou pour chaque intonation, quelle que soit la dimension de l'instrument. Ce n'est point ainsi que procédaient les autres facteurs d'instruments : l'imitation et les tâtonnements étaient leurs ressources ordinaires, et c'est à cela que la plupart sont encore réduits au moment où ceci est écrit. Ecoutons ce qu'a dit de Sax le savant acousticien Savart, dans son *Rapport sur l'exposition de 1839* :

« M. Sax père nous a donné une preuve évidente et matérielle de la » division des instruments à vent sur une flûte percée d'une vingtaine » de grands trous qui donnaient la gamme chromatique la plus exacte » et la plus pleine que nous ayons jamais entendue. Ces trous avaient » été percés du premier coup, sans tâtonnement et à l'aide de son » compas. Il en est résulté pour nous la conviction que M. Sax con- » naît la loi des vibrations d'une manière infaillible, et que les trous

» les plus grands donnent les sons les plus pleins. En forçant le souffle, » sa flûte octavie deux ou trois fois avec la plus grande justesse. »

Pourquoi faut-il que de si grandes et de si belles découvertes aient été en partie paralysées par des événements inattendus? Sans la révolution qui mit fin au royaume des Pays-Bas, Sax serait arrivé à la fortune et aurait pu mettre en évidence son incontestable supériorité. A la suite de ce changement politique, il y eut pour lui comme pour tout le monde une suspension forcée d'affaires. Plus tard il dut former une une association qui, loin de le relever, fut la cause de sa ruine; et quand cette ruine fut consommée, des hommes qui n'avaient pour toute instruction que l'imitation des produits de son talent. et qui, jusque-là, étaient restés dans l'obscurité, se montrèrent tout-à-coup avec assurance, et trouvèrent dans quelques artistes ingrats et avides des protecteurs de leur médiocrité.

C'en était fait de Sax, du moins le croyaient ainsi ceux qui se proposaient de recueillir son héritage; mais le vulgaire ne sait pas ce qu'il y a de force dans une âme d'élite. Supérieur à sa mauvaise fortune, homme de bien autant qu'homme de talent, l'artiste a conservé son calme et sa force de tête. Poursuivant son œuvre, il achève de perfectionner ses nombreuses améliorations du système des instruments à vent, et, méditant sans relâche sur les mystères de l'acoustique, il vient de constater, par une expérience décisive, l'existence d'un principe aussi nouveau qu'important pour la meilleure construction possible des pianos, soit sous le rapport du plus grand volume de son, soit sous celui de la conservation de ces instruments.

Comme tous les hommes supérieurs et à grandes vues, Sax généralise toutes ses idées, et remonte à leur expression la plus radicale. Depuis longtemps il avait constaté que la puissance de son du violon, dont le corps sonore est proportionnellement petit, provient de ce que l'angle formé par les cordes avec le plan de la table, au moyen du chevalet qui les élève, est la cause qui imprime à cette table des vibrations énergiques, d'où résulte l'éclat des sons. La guitare lui avait aussi démontré que des cordes tendues parallèlement à la table d'harmonie sont impuissantes à imprimer une vibration totale à cette table, et conséquemment qu'on ne peut tirer que des sons faibles d'un instrument ainsi construit. Il en avait conclu que la puissance des sons du piano serait infiniment plus considérable que dans les meilleurs instruments actuels de cette espèce, si la hauteur du chevalet était augmentée dans une proportion convenable.

Cependant il ne se dissimulait pas le danger inévitable de la destruction de la table d'harmonie sous la pression formidable de toutes les cordes, qui, dans un grand instrument, devait égaler 20,000 kilogrammes, eu égard à l'augmentation considérable de tirage produite par les angles de ces cordes, le chevalet du nouveau système devant être à l'égard de celui des grands pianos actuels, comme 4 est à 1. Par la plus heureuse conception, non seulement Sax a fait disparaître ce danger, mais il a résolu de la manière la plus complète un problème considéré jusqu'à ce jour comme insoluble, lequel consiste à soustraire la table à l'action du tirage des cordes, et conséquemment à donner à l'instrument toutes les conditions de solidité et même d'amélioration, sans avoir recours aux moyens ordinaires du barrage en fer. Voici le moyen aussi simple, aussi rationnel que victorieux, imaginé par l'habile acousticien.

Une ligne droite tirée des points d'attache des cordes, aux deux extrémités de l'instrument, passe par un plan parfaitement horizontal. Ces points d'attache, comme on sait, portent sur des sommiers. Le problème à résoudre était d'empêcher que la pression énorme des cordes, soulevées de leur plan par l'élévation considérable du chevalet qui leur fait décrire un angle d'environ 30 degrés, n'écrasât, dès le premier jour, le mince support de la table d'harmonie. La solution cherchée consistait à faire disparaître cette charge, pour la rejeter aux points d'attache. Réduite à cette simple donnée, cette solution fut trouvée immédiatement par Sax, qui la formula de cette manière: Pour anéantir la pression des cordes sur le chevalet et de celui-ci sur la table, deux forces égales doivent agir en sens inverse. Si donc une corde pèse sur le chevalet dans une proportion déterminée par l'angle qu'elle décrit, une autre corde, décrivant un angle égal opposé, soutiendra le chevalet dans une proportion égale, puis, toutes deux ramenées au plan horizontal, n'exerceront plus d'action que sur leur point d'attache. Ce qui est vrai pour deux cordes, l'est également pour toutes celles de l'instrument divisées par moitié et agissant en sens inverse.

Mais cela étant, aucune pression quelconque n'est exercée sur la table d'harmonie; dès lors le barrage croisé qui, dans l'état actuel de la fabrication des pianos, soutient cette table pour la préserver de sa destruction, ce barrage, dis-je, non seulement n'est plus nécessaire, mais il faut se hâter de le faire disparaître; car le barrage des tables d'harmonie de tous les instruments, imposé comme condition de solidité, n'a été jusqu'à ce moment qu'une inévitable calamité, étant évidemment un obstacle opposé à l'élasticité de la table, et conséquemment à la libre propagation des vibrations. De là vient que si vous appliquez la main sur une table de piano au moment où une touche fait résonner une note quelconque, vous reconnaissez qu'il est certains points de cette table qui ne frémissent pas: les vibrations ne sont que partielles.

Une autre conséquence très-importante de l'isolement où Sax a placé la table d'harmonie de l'action des cordes sur le chevalet, c'est qu'elle échappera désormais aux contractions que lui fait éprouver l'état actuel des choses, contractions telles, qu'après un certain nombre d'années, on remarque que le son des meilleurs pianos a subi de notables altérations, parce que, par degrés, un resserrement s'est opéré dans les fils propagateurs des vibrations, la table s'est raidie, et le son est devenu maigre et sec. S'il n'en était pas ainsi, le piano, au lieu de se détériorer en peu d'années, s'améliorerait avec le temps; car la table de cet instrument devrait, comme celle du violon, acquérir plus d'élasticité par un usage fréquent. Il y a deux choses distinctes dans un piano, à savoir, le volume du son, qui réside dans la construction de la caisse sonore, et la mécanique, d'où dépendent non-seulement la légèreté, l'égalité du toucher et la puissance de l'attaque, mais le *timbre*, c'est-à-dire la qualité et la distinction du son. Cela posé, il est évident que la mécanique, comme tout ce qui est soumis à l'action du frottement, doit se détériorer par l'usage; mais le son, dans son volume et sa propagation, devrait s'améliorer par l'exercice de l'élasticité de la table. Il est donc évident qu'un grand et beau piano bien construit resterait toujours dans son état primitif par un simple renouvellement de la mécanique; mais il n'en est point ainsi, parce que le système en usage jusqu'à ce jour doit avoir pour résultat l'altération progressive des qualités vibratoires de l'instrument comme celles du toucher.

Tels sont donc les résultats que s'est proposé d'obtenir M. Sax père par la théorie : voyons ce que lui a donné la pratique. Il n'est pas facteur de piano et n'avait rien de ce qui lui était nécessaire pour en construire. Il prit le parti le plus simple, qui fut d'appliquer son système à un ancien petit piano droit de Lichtenthal, instrument d'une sonorité sourde et courte, dont la mécanique, complétement usée, n'est composée que de marteaux trop petits qui balottent et n'ont aucune rectitude ni aucune fermeté d'action, et enfin d'un clavier dont les touches sont en perpétuelles oscillations et ne font entendre que des claquements. C'est avec ce bel instrument que l'artiste voulut réaliser ses grandes vues. Ayant fait disparaître la table, il la remplaça par une autre qui n'a que la moitié d'épaisseur de celles dont on fait généralement usage, et n'y adapta aucun barrage. Puis il établit son chevalet suivant les principes que j'ai expliqués précédemment, tendit ses cordes, rajusta tant bien que mal le vieux mécanisme de Lichtenthal, et enfin, un des fils intelligents de cet homme de génie se mit à jouer de ce piano fait à si peu de frais. A l'instant même les passants s'arrêtèrent dans la rue et cherchèrent à deviner où pouvait être le grand orchestre qu'on entendait. Ce fut une rumeur. Plusieurs artistes se hâtèrent d'aller faire eux-même l'expérience du nouvel instrument, et furent frappés d'admiration. Ce qui surtout les étonnait, c'était la longue portée des sons vigoureux et purs, et la puissance des basses dans un petit piano droit

de la plus minime dimension. Ces résultats avaient été obtenus du premier coup, sans tâtonnement, et avec la certitude que donne un principe à toute haute intelligence.

Alors Sax est venu me trouver, car il connaît mes sympathies dévouées pour l'art, pour la science, pour la vérité, pour les hommes de haute valeur. *Vous seul ici*, me dit-il, *pouvez me comprendre et expliquer ce que j'ai voulu faire et ce que j'ai fait; venez, et jugez.* Je ne tardai pas à le suivre. Il voulut me surprendre, et dès qu'il sut que j'arrivais, il fit placer son fils au piano. Je fus réellement confondu à l'audition de ces sons de cloches qui remplissaient la rue, les fenêtres étant fermées. Je ne pouvais me persuader qu'ils fussent produits par une de ces petites caisses d'instrument à sonorité négative, que je connais sous le nom de *Lichtenthal*. Ceci n'était qu'une impression inattendue; mais ce que je vis et étudiai ensuite dans l'atelier, fut une émotion plus durable, une admiration sincère pour la belle découverte d'un de ces principes féconds et radicaux qui sont le fond des choses, comme les quatre lois de Keppler et l'attraction universelle de Newton sont toute la science de l'astronomie.

La pensée de Sax est complète, et ses résultats divers sont tous des conséquences naturelles du principe. Par cette observation simple et vraie que les cordes parallèles au plan de la table d'harmonie n'impriment à celle-ci que de faibles oscillations vibratoires, et que des vibrations énergiques ne peuvent être le produit que de cordes qui forment, avec le plan de cette table, un angle plus ou moins aigu, il a trouvé le secret de la plus grande sonorité possible. Par l'idée non moins lumineuse de l'équilibre de deux forces égales entre deux points fixes, il a déchargé la table d'harmonie du poids des cordes, en sorte que si l'on pouvait retirer cette table, le chevalet resterait suspendu, et serait toujours le point d'appui. Devenue parfaitement libre de son poids supérieur, la table se débarrasse également de son barrage qui nuisait à ses vibrations, et ses excursions vibratoires deviennent tellement énergiques, que ma main était vigoureusement impressionnée sur toute sa surface, quelle que fût la note touchée. Par le fait d'affranchissement de son élasticité, la table ne peut plus raidir ni se détériorer. Au contraire, ses facultés vibratoires doivent s'améliorer progressivement; d'où il suit que la rapide destruction des pianos doit cesser, et que, par l'effet du temps, la sonorité doit augmenter de volume et de pureté.

M. Sax a pris brevet pour son invention en France et en Angleterre comme en Belgique; cependant il n'est pas facteur de pianos, et il ne se propose pas de le devenir, persuadé que les perfectionnements de détails dont sa grande découverte est susceptible ne peuvent être exécutés que dans de grands établissements disposés pour ce genre de fabrication. Il pense, d'ailleurs, qu'il est nécessaire de faire entrer sa théorie pratique du son des pianos dans le domaine public, et il s'est persuadé qu'une association des principaux facteurs devrait se former pour atteindre ce but, et lui offrir une indemnité proportionnée au service qu'il aura rendu. Quoi qu'il en soit, le père d'Adolphe Sax, autre inventeur doué d'autant de courage et de persévérance que de talent, cet homme que tant de beaux travaux honoraient déjà et rendaient respectable, me paraît destiné à laisser un nom impérissable dans l'histoire de la facture des pianos.

FÉTIS père.

CONCERTS.

Musique de chambre.

C'est encore dans les salons sonores de M. Pleyel que Mlle Charlotte de Malleville a donné, mardi passé, sa quatrième et dernière séance de musique de chambre. Cette pianiste, au style classique et pur, a fait à son public distingué une agréable surprise en lui offrant la primeur d'un violoniste belge, M. Colyns, âgé de seize ans, élève de M. Wéry professeur de violon au Conservatoire de Bruxelles. Ce De Bériot, ce Vieuxtemps en herbe, a devant lui un bel avenir d'artiste. En écoutant encore et toujours son habile et consciencieux professeur M. Wéry, il sentira la nécessité de moins sabrer, de mieux poser le son, et d'acquérir, par conséquent, ce fini, cette élégance de style qui caractérisent nos premiers virtuoses, cette élégance, cette sûreté qui bercent de confiance l'auditeur en éloignant de lui toute crainte de voir échouer le soliste dans des difficultés trop ardues et au-dessus de sa portée. L'intonation du jeune Colyns est juste et large; il chante avec une bonne, grosse et naïve expression sur son instrument; on pourrait dire qu'il y déploie une sensibilité flamande, enfin; son trait est clair, net; il fait même le *staccato* avec assez de légèreté, et le trille d'une façon brillante. Que l'esprit et le goût français lui viennent en aide, et le jeune Belge pourra devenir un virtuose de tous les pays. L'auditoire de bonne compagnie devant lequel il a joué lui a fait un très-brillant accueil, et il a obtenu un succès qui doit flatter également le directeur du Conservatoire de Bruxelles, ainsi que son habile et paternel professeur.

Il y aurait tout un traité d'esthétique à faire sur le beau septuor de Hummel, qui a ouvert la séance, et sur la manière dont il a été exécuté par Mlle de Malleville, MM. Dorus, Verroust, Mengal, Casimir Ney, Lebouc et Gouffé; mais, par le temps qui court, de riches et nombreuses, et l'on pourrait même dire de folles exhibitions de tant et de si bonne et de si médiocre musique, il faut savoir restreindre les définitions de ses plaisirs artistiques ainsi que celles du public.

Concert de M. OFFENBACH.

Ce violoncelliste exceptionnel, qui n'a pas attendu, pour savoir bien mettre en scène une matinée musicale, qu'il fût chargé de diriger la musique de notre première scène littéraire, a donné son concert annuel dans la salle Herz, mardi dernier. Nommer Roger, Dorus, Levassor, Wartel; Mme Ugalde, Mlles Rachel Félix et Félix Miolan comme s'étant fait entendre dans cette séance, c'est dire que c'était une véritable solennité artistique. Un *concertino* pour violoncelle, composé par M. Offenbach, a servi d'ouverture. Ce morceau, sagement dit par le bénéficiaire, a fait plaisir. Mlle Miolan a fort bien chanté ensuite l'air de la *Somnambule*. Dorus a joué un solo de flûte comme toujours, c'est-à-dire délicieusement. Wartel a dit ses mélodies de Schubert, car il les fait siennes comme on sait. Un air fort joli de notre vieux Rameau a été exécuté par le bénéficiaire. Cet air des *Mariniers galants* est plein de charme et de naïveté. Mme Ugalde a terminé la première partie de ce concert par la tyrolienne de *Betti*, qu'elle a chanté avec ce *brio* audacieux et habituel qui lui fait enlever les suffrages de toute la salle, suffrages qui se sont renouvelés lorsqu'elle a dit, avec Mlle Miolan, un duo comique intitulé : *Meunière et Fermière*. Levassor, encore plus comique que tout cela, a raconté, chanté, mimé deux de ses chansonnettes excentriques, ébouriffantes. Enfin, Mlle Rachel, résumant toutes ces musiques dans la musique noble et sévère de Corneille et de Racine, est venue nous dire une des belles scènes de *Cinna* et le *Songe d'Athalie*. La terrible Emilie faisant le procès de tous les rois pour convaincre son versatile amant; la superstitieuse et farouche Athalie, cette reine ne rêvant que vengeance, meurtres et spoliations, sont de bien éloquentes interprètes des doctrines républicaines par l'organe, le geste, le regard de notre jeune et grande tragédienne. Que tout cela, exprimé en si beaux vers, est vrai, saisissant! Rachel, avec sa voix âpre, dure, sévère, hautaine, avec ses élans de fierté, d'ironie et d'indignation, est la muse de l'histoire, de la politique, de l'âme et de l'esprit; c'est la musique choisie, désignée comme devant présider à tout ordre social dans la république de Platon : c'est la passion et l'ordre, la diction et l'inspiration.

Les Contes d'Hoffmann.

Et puisque nous en sommes sur l'art dramatique, qui se corrobore de l'art musical, pourquoi ne signalerions-nous pas les *Contes d'Hoffmann*, cette charmante pièce, faite de pièces et de morceaux pris au pittoresque et fantastique conteur allemand? Indépendamment de charmants fragments de poésie que les auteurs ont jetés dans leur ouvrage, et qui est comme la musique de la raison et de l'esprit, la mu-

sique de l'oreille et du cœur joue aussi son rôle dans ce drame, cette comédie toute exceptionnelle qui est une bonne fortune pour le théâtre de l'Odéon. On y applaudit dans un entr'acte un solo de flûte, exécuté d'une manière aussi légère que brillante. On y est profondément ému par la *Marguerite* de Schubert, fort dramatiquement arrangée à deux voix au troisième acte, intitulé le *Chant d'Antonia*, et que Mme Laurent dit d'un accent profondément musical. De tous nos auteurs dramatiques, Molière et Beaumarchais sont ceux qui ont le mieux compris l'effet théâtral de la musique en scène: aussi l'ont-ils employée souvent dans leurs comédies. L'intervention de cet art produit donc un bon effet dans les *Contes d'Hoffmann*, et s'associe on ne peut mieux comme caprice, idéalité de l'âme, à ce caprice, à cette idéalité d'esprit.

Concert de M. GÉRALDY.

Le bénéficiaire de cette soirée musicale qu'on est tenté de nommer à l'italienne Géraldi, car il est basso cantante, ténor, soprano, etc., a donné un brillant concert chez Pleyel, cette semaine, dans lequel il a ouvert tous ces registres de voix, il a fait résonner toutes ces cordes avec autant de facilité que d'expression. Quand on est virtuose vocal à tant de titres, qu'on est professeur de chant couru, demandé, pourquoi ne se ferait-on pas compositeur instrumental et vocal? M. Géraldy s'est souvent adressé cette question et l'a résolue en écrivant un *Ave Maria* avec accompagnement d'orgue expressif et de violoncelle expressif aussi, puisque c'est M. Séligmann qui a marié la voix de son instrument à celle de l'auteur. En cette qualité, et comme interprète d'un duo du *Caïd*, qu'il a chanté avec Mlle Verken; d'un autre duo du *Charme de la voix*, de Berton, délicieux dialogue en échos qu'il a dit avec Mme Charles Ponchard; d'un air de l'*Anacréon*, de Grétry; du quatuor de l'*Irato*; d'une mélodie dramatique intitulée : le *Fils du Corse*, et d'une charmante futilité musicale qui a pour titre : *Rien*. M. Géraldy a pu dire, comme le dieu Mars dans un poëme de Parny : Je ne m'épargne pas; et l'auditoire l'en a remercié par de nombreux et fréquents applaudissements. Mme Ponchard, que nous avons citée plus haut, a dit le bolero de la *Chanteuse voilée* en cantatrice brillante, qui veut et qui a droit de tenir une première place sur nos scènes lyriques. Mlle Hugot a fort bien dit aussi l'*Angelo d'amore*, et la romance : *Tu ne sais pas, enfant, ce que c'est que l'amour*. Après de suaves mélodies fort bien chantées sur le violoncelle par M. Seligmann, une fantaisie délicieusement chantée aussi par M. Alard, un quatuor de Maurer pour quatre violons a été exécuté par MM. Alard, Hermann, Cuvillon et Lecieux, morceau plein de traits hardis, brillants, qui étonnent plus qu'ils ne charment, mais qui a été fort applaudi pour la verve et la chaleur avec lesquelles les quatre virtuoses l'ont dit.

Concerts des violoncellistes SÉLIGMANN et JACQUARD.

Auxiliaire dans le concert précédent, et dans bien d'autres, M. Séligmann était le héros de celui-ci, donné dans les salons de Pleyel. Nous ne vous dirons pas les *soli*, les fantaisies chantées par lui sur son instrument, et l'impression vive et profonde qu'en a ressentie l'auditoire, car ce serait répéter ce que nous avons souvent écrit dans cette feuille à propos de ce violoncelliste de talent, dont le concert avait attiré cette fois encore, comme toujours, une brillante et nombreuse société.

M. Léon Jacquard, violoncelliste aussi au jeu fin, pur, expressif, a donné son concert dans la salle Herz. Si nous avons essayé de prouver dans un précédent article que le talent d'un pianiste ne ressemble nullement à celui d'un autre pianiste, nous pourrions en faire autant à propos de ce troisième violoncelliste dont nous sommes obligé de signaler ici les faits et gestes. Nous pourrions dire que M. Jacquard ne se pique pas, à ce qu'il paraît, d'être compositeur; qu'il est virtuose éclectique, qu'il choisit dans les œuvres de ses confrères les violoncellistes les morceaux qu'il croit devoir produire le plus d'effet, et qu'il se trompe rarement. Entouré des artistes les plus aimés dans les concerts, Roger, Altès, Levassor, Hoffmann, et Mme Gaveaux-Sabatier, le bénéficiaire s'est borné, dans sa modestie, à nous dire deux morceaux de Servais et une *andante* de Franchomme. Il y a développé une justesse irréprochable, une parfaite élégance d'archet, de phrase, de style enfin. S'il lui prenait un jour l'envie de ne se point borner tout-à-fait à ce style estimable et de payer un léger tribut à ce qu'on appelle le style fantaisiste, son exécution se colorerait sans doute d'une originalité sans laquelle on n'est jamais un virtuose exceptionnel, entraînant, et provocateur d'unanimes applaudissements.

Séance musicale et dramatique de Mlle MARIE MIRA.

Petite-fille d'un illustre comique, Mlle Mira, jeune pianiste d'avenir, s'appuie toujours sur Mlle Rachel dans les jolies matinées musicales qu'elle donne. C'est un auxiliaire qui en vaut bien un autre. La partie lyrique a été ce qu'elle devait être, c'est-à-dire charmante, avec Mme Charles Ponchard, Mlle Nau, le harpiste prestigieux qui a nom Félix Godefroid, MM. Lefébure-Vely, Triebert, etc. La bénéficiaire a dit en bonne musicienne, d'un style empreint d'une chaleur communicative, une sonate pour piano et orgue à percussion, avec l'auteur, M. Lefébure-Vely. L'œuvre et l'exécution ont fait plaisir, ainsi que plusieurs autres morceaux dits par Mlle Mira. Mlle Rachel nous a redit le *Songe d'Athalie* avec de nouvelles beautés; puis, cette fois, la scène du 4e acte de *Cinna* avec Maxime, et puis la belle scène d'ironie, d'amour et de fureur d'Hermione avec Pyrrhus dans l'*Andromaque* de Racine. L'assemblée était pantelante et frémissante sous l'empire de cette poésie si profondément dramatique, parce que la tragédienne l'était aussi. En présence de cette musique du cœur si bien dite, toute musique notée pâlit.

HENRI BLANCHARD.

NÉCROLOGIE.

HIPPOLYTE RAIMOND COLET.

La mort vient d'enlever à sa famille et à ses nombreux amis M. H.-R. Colet, professeur d'harmonie au Conservatoire national de musique.

Né en 1808 à Nîmes, H. Colet vint à Paris vers 1828, et, livré à lui-même, sans autres ressources que son talent de violoniste, il eut à subir de cruelles épreuves. Mais il avait cette force morale que donne la véritable vocation des arts. Admis dans la classe de Reicha, il y remporta le second prix de contrepoint et fugue en 1832. M. Berton lui enseigna la composition idéale, et, en 1834, il obtint le second prix de Rome, à l'Institut de France.

C'est en 1840 que H. Colet fut nommé professeur d'harmonie musicale au Conservatoire. Depuis cette époque, la classe nouvelle qui avait été créée pour lui et pour l'auteur de cette notice, devint le théâtre de succès annuels pour la plupart des nombreux élèves qu'il y a formés. En 1847, l'un d'eux, M. Crèvecœur, a remporté le second grand prix de Rome.

Malgré la maladie qui le minait depuis plusieurs années, H. Colet a publié un grand nombre d'ouvrages didactiques, parmi lesquels on doit citer en première ligne la *Panharmonie*, vaste encyclopédie qui renferme toutes les parties de la science musicale; ses *Partimenti*, et son *Traité d'harmonie* sont des ouvrages justement estimés.

Ce jeune compositeur a donné au public deux opéras : l'*Abencerage* en 1838, et l'*Ingénue* en 1844. Parmi les œuvres de musique de chambre qu'il a publiées, on cite avec éloges la *Messe de minuit*, quatuor pittoresque, orné d'une légende toute poétique.

H. Colet avait des mœurs douces, une très-grande égalité d'humeur et cette gaieté triste, le partage des êtres souffrants.

Il laisse une fille qui faisait sa plus chère consolation, et une veuve dont le nom s'est posé avec éclat dans la poésie et la littérature.

Ses obsèques ont eu lieu le 22 de ce mois, à l'église de la Trinité, en présence d'un grand concours d'artistes, en tête desquels on remarquait M. Auber, directeur du Conservatoire, et de tous les disciples du jeune et infortuné professeur.

Les pensionnaires du Conservatoire ont chanté un très-beau *Pie Jesu* de M. Panseron, et arrivés au champ de repos, M. Elwart, au nom

des professeurs du Conservatoire, et M. l'abbé Chavée, en celui des nombreux amis de H. Colet, ont payé un juste tribut d'éloges à la mémoire d'un collègue aimé et d'un artiste si digne de l'être!

A. Elwart.

CORRESPONDANCE.

La lettre suivante a été écrite par M. Eugène Prévost, que nous avons connu à Paris comme compositeur, auteur de la jolie partition de *Cosmo*, et qui en ce moment exerce les fonctions de chef d'orchestre au théâtre de La Haye. Elle est adressée par lui à son fils, et par conséquent, toute confidentielle; mais comme elle renferme l'examen critique d'une partition nouvelle d'un compositeur hollandais dont le nom commence à se populariser, nous avons cru devoir la communiquer à nos lecteurs.

La Haye, ce 21 mars 1851.

Mon cher fils,

Pour cette fois, tu ne te plaindras pas du laconisme de ma réponse, et puisque tu veux des détails sur le nouvel opéra de M. Van der Does, tu trouveras bon qu'alors je passe en revue la partition, et cela depuis le commencement jusqu'à la fin. Tu trouveras peut-être cela un peu long; mais cela t'apprendra à me demander un compte-rendu, à moi, qui, malheureusement, ne possède point le talent de l'écrivain. J'en suis doublement désolé; car personne n'ayant, par la voie des journaux, constaté publiquement le mérite et le succès de *Lambert Simnel* à La Haye, j'aurais été vraiment heureux de pouvoir le faire, d'abord pour l'amour de la justice et de la vérité, ensuite pour le cas tout particulier que je fais de la personne et du talent de son auteur, comme pianiste et comme compositeur. C'est, du reste, ce regret qui m'a donné l'idée de t'écrire à peu près sous la forme d'une analyse, dont le seul mérite, si mérite il y a, sera d'être l'expression franche et sincère de mon opinion sur l'œuvre de M. Van der Does, œuvre dont, en ma qualité de chef d'orchestre du Théâtre-Royal français de La Haye, je puis peut-être parler mieux qu'un autre, ayant eu l'honneur et l'avantage d'en diriger les études et l'exécution.

C'est pour cette raison que je ne te donnerai point de détails sur la manière dont l'opéra a été représenté; car, n'ayant que du bien à en dire, tu croirais peut-être que j'ai l'intention de m'en attribuer l'honneur, quand, au contraire, je ne voudrais adresser que des éloges et de justes remerciments aux artistes de la scène et de l'orchestre, auxquels revient toute la part du succès de l'exécution. Je ne te parlerai donc que du compositeur. Or, si j'avais l'honneur et le talent d'être critique, voilà ce que je dirais, car voilà ce que je pense :

Après avoir entendu la charmante ouverture du *Camoëns*, on devait être difficile pour celle de *Lambert Simnel*; c'est pour cela, qu'écartant toute comparaison de genre, on préférera sa sœur ainée; néanmoins, l'ouverture de *Lambert Simnel* est une digne préface de l'œuvre de M. Van der Does.

Un plan bien conçu, de la grâce, de l'élégance dans les phrases, une harmonie pure, soutenue par une chaude et brillante instrumentation, voilà les titres qui la recommandent et qui lui ont valu, comme à sa devancière, un légitime et éclatant succès.

L'introduction, qui renferme plusieurs mouvements, est d'une coupe franche et très-variée; le premier motif, chanté par le chœur, est d'un rhythme très-heureux. Le dessin des premiers violons, qui fait suite à ce premier motif, est très-mélodieux et captive l'attention pendant le débit de John Bred et de Catherine.

La modulation du ton primitif à sa dominante est remarquablement intéressante et ramène heureusement la reprise du chœur. Une autre modulation plus hardie, mais non moins heureuse, enchaîne aussi parfaitement de charmants couplets, dont le seul défaut est d'être écrits un peu trop haut pour la voix. Vient ensuite l'entrée en scène de Lambert Simnel, où le retour du ton de *fa* naturel en *la* majeur (ton primitif), est promptement et fort bien fait. Le motif qui suit est coquet, léger et parfaitement instrumenté; il prépare admirablement le changement de couleur musicale, motivé par la rumeur qui se passe au dehors; là encore M. Van der Does se plaît à déployer ses connaissances harmoniques.

Par une suite d'accords énergiques, il arrive à une jolie phrase pleine de mélodie et de sentiment, chantée d'abord en solo par Catherine et reprise ensuite par le chœur. J'aime aussi beaucoup la transition de *mi* naturel majeur en *ut* majeur, que l'auteur emploie pour arriver au chant national : *Soldat d'York, mon compagnon*, etc. Ce chant a beaucoup de caractère et brille surtout par sa couleur martiale.

L'allégro qui le suit a de la chaleur, et les solos de John Bred expriment parfaitement la colère du vieux pâtissier.

La coda qui termine cette introduction serait sans reproche, si, comme les couplets dont il a été parlé ci-dessus, elle n'était trop haute pour les voix; néanmoins, ce morceau est de longue haleine et à beaucoup de valeur.

Le duo de Catherine et de Lambert Simnel est peut-être un peu long, mais il renferme des phrases charmantes. Ainsi, la mélodie des paroles suivantes : *Des premiers beaux jours de ma vie*, est remplie de sentiment et bien en situation; elle double encore de valeur lorsqu'elle est reprise par Catherine.

J'aime moins l'allégro, et préférerais de beaucoup l'unisson des deux voix à la marche irrégulière qu'elles suivent, en faisant tantôt des tierces, tantôt des sixtes; et pour être vrai, c'est peut être le seul passage de la partition où la musique lai se à désirer sous le rapport de la couleur et de la création mélodique.

Heureusement, vient aussitôt après le bel air de Lambert Simnel, parfaitement senti et nuancé. Rien de plus joli que l'andante en *la* bémol (*Les yeux baissés*); rien de plus doux à entendre que cette mélodie d'un sentiment presque religieux, admirablement accompagnée et qui tranche si bien avec le motif plein d'entrain et de gaieté de l'allegro, *Heureuse ivresse*, dont la seconde idée est des plus intéressantes par le joyeux détail placé dans l'orchestre pendant le débit syllabique de la voix : *Cornemuse anglais*. » A mon avis, ce morceau est un des plus remarquables de la partition, et fait d'autant plus regretter que son auteur n'ait pas choisi une coda plus neuve ou plus favorable à sa voix, pour terminer ce qu'il avait si bien commencé et si heureusement conduit jusque-là.

Quant au terzetto qui suit l'air de Lambert, c'est un morceau digne d'un grand maître; car il réunit toutes les conditions scéniques : coupe, mélodie, harmonie, instrumentation, expression parfaite de la situation. Enfin, c'est tout simplement un petit chef-d'œuvre.

Le finale qui termine le premier acte est d'une facture large et d'un beau style. La belle phrase de Lincoln : *Oui, ce glaive est celui de ton père*, est tout à-fait noble et grandiose; celle de Lambert, qui vient après, est ravissante et exprime au plus haut degré le sentiment de ces paroles : *Ah! c'est un songe, c'est un délire!* Cette mélodie est une des plus suaves que j'aie entendues; elle a aussi le grand mérite d'être supérieurement accompagnée. Le récitatif, où Lincoln persuade à Lambert qu'il est le duc d'York, est peut-être un peu trop uniformément modulé; mais je ne crois pas me tromper en pensant que M. Van der Does l'a fait à dessein pour donner un nouvel attrait à la redite de sa délicieuse phrase *Ah! c'est un songe*, après laquelle il fait revenir pour la seconde fois l'air national : *Soldat d'York*, dont, selon moi, M. Van der Does aurait dû varier l'harmonie et l'instrumentation, surtout lorsque le chant se reprend en chœur. Mais, en y réfléchissant, peut-être a-t-il eu raison de ne le point faire; car, malheureusement, certaine partie du public reconnaît rarement un chant, lorsque l'harmonie primitive en a été changée.

Après la redite de l'air national, nous entendons encore une modulation (celle d'*ut* majeur en *ré* majeur), d'ordinaire assez ingrate à employer, mais si adroitement faite, que l'oreille la plus délicate l'admet sans peine. Ici, l'orchestre, par une transition habile, prend une couleur pastorale bien prononcée, qui s'efface bientôt pour une autre toute chevaleresque. Enfin, la magnifique phrase de l'allegro final : *A ce signal de gloire*, chantée d'abord en solo par Lambert, et reprise ensuite par toute la masse des voix de l'orchestre, est d'un effet puissant et admirable, donnerait de la bravoure à l'homme le plus timide, et couronne ait dignement le finale de ce bel acte, si M. Van der Does n'avait écrit : a pérorais on sur une échelle infiniment trop élevée pour les voix, principalement pour les soprani des chœurs et c'est d'autant plus malheureux, que cela nuit à l'effet de sa combinaison syncopée, qui est fort belle

Au reste, le défaut d'écrire souvent trop haut est celui de tous les jeunes compositeurs, et l'habitude, l'expérience, peuvent seules le leur faire éviter. J'engagerai donc M. Van der Does à s'observer avec le plus grand soin sur le choix des tons. Et puisque je suis en train de lui donner des conseils que je crois bons, je lui dirai encore : « Défiez-vous de votre piano; » car lorsqu'on possède un talent de pianiste aussi éminent que le vôtre, on se laisse facilement entraîner à écrire mille choses qu'un très bon orchestre a souvent beaucoup de peine à exécuter, et qui ne sont qu'un jeu pour vos dix doigts. Ne croyez pas que je veuille dire par là que votre musique sente le pianiste.....; elle n'a aucunement ce défaut, qu'Hérold, grand pianiste aussi, redoutait par dessus toutes choses, et qu'on put signaler avec raison dans la musique de ses opéras.

Le second acte, quoique aussi très-remarquable, n'est pourtant point tout à fait de l'importance et de la force du premier; néanmoins il est encore assez riche de mélodies et de conceptions harmoniques pour qu'il ait une large part dans cette analyse. D'abord l'entr'acte est fort joli et prépare bien le récitatif de l'air de la duchesse, dont l'*andante*, en *si* majeur, est d'une mélodie très suave, mais qui serait peut-être mieux comprise, si le dessin rhythmique de l'accompagnement des seconds violons ne venait à chaque instant contrarier les valeurs de la mélodie vocale, qu'on ne saurait cependant exécuter sans fluctuation de mouvement. Quant au motif de l'*allegro*, il est gracieux et coquet tout à la fois.

Une chose encore digne de remarque, c'est la distinction et la mélancolie de l'harmonie au passage où l'on entend ces paroles : *Comme la blanche aurore.* Enfin, un trait dialogué entre la voix, la flûte et la clarinette en octave, donne à la chanteuse l'occasion de charmer par sa vocalisation, plutôt qu'à l'auteur celle de prouver son imagination. En résumé, c'est un fort joli air que celui de la duchesse; et des airs...., n'en fait pas qui veut!

Il n'y a pas grand'chose à dire du morceau d'ensemble suivant; c'est un de ces morceaux d'obligation scénique, comme il s'en trouve dans tous les opéras. Un autre morceau d'ensemble le suit, et finit en trio. Pour celui-là, à la bonne heure! Et d'abord complimentons M. Van der Does sur son second air national; la couleur en est parfaite, au point qu'on pourrait supposer qu'il a été écrit à l'époque où se passe l'action. Du reste, dans ce cas surtout, le sentiment de l'âme ne devait point manquer à M. Van der Does, du moment qu'il avait à mettre en musique des paroles telles que celles ci: *Vive le roi! Dieu sauve le roi!* il a dû naturellement puiser son inspiration dans son cœur reconnaissant.

L'*allegro final* mérite aussi d'être mentionné, car il est plein de feu, très-saillant comme mélodie, et l'unisson des trois voix à la répétition du motif principal est d'un élan fort beau et d'une énergie remarquable.

Après ce trio, viennent des couplets qui finissent en quintette, et qui sont parfaitement écrits pour les voix. En outre, ils sont mélodieux et d'une naïveté charmante. Ils renferment aussi un fort joli effet de notes syllabiques, distribuées dans les voix qui prennent tour à tour des parcelles de l'instrumentation, laquelle est délicieusement légère et distinguée. Vient enfin le finale. Le début décidé de ce morceau est parfaitement en situation; mais après ce début, qui est très-brillant, l'auteur laisse apercevoir son inexpérience des exigences de la scène, en faisant les ritournelles trop longues pour la marche de l'action. Ainsi, par exemple, la lacune qui existe après le *chœur d'entrée* et la reprise vocale faite par Lambert et Lincoln à ces paroles: *Allez! c'est son arrêt!* est beaucoup trop développée, et jette du froid sur la situation pour ne laisser entendre que des formules harmoniques, de fort bonne école sans doute, mais qui, selon moi, manquent un peu d'intérêt.

Nous arrivons après cela à un fort bel ensemble des rôles et des chœurs; je parle ici du quatre-temps en *la* majeur: *Tout mon sang s'est glacé d'effroi!* Cette pensée est grande, large, et d'un rhythme saisissant. La phrase qui la suit, quoique fort belle aussi, ferait un plus grand effet si elle était écrite sur une échelle moins aiguë; néanmoins, elle est bien en situation et pleine de noblesse et d'énergie; quant à la *stretta*, elle est chaude, brillante, et encadre merveilleusement l'*a parte pianissimo* de Lambert, lorsqu'il voit Catherine à genoux et qu'il dit: *Catherine prie, ah! c'est pour moi!* phrase d'expression pleine d'âme et de conviction.

L'entr'acte du second au troisième acte est un de ces morceaux qui passent inaperçus, et qui, cependant, méritent d'être mentionnés, surtout lorsque, comme celui-ci, ils sont franchement faits, sans prétention, et d'un style coulant. Le petit trio qui commence le troisième acte n'a non plus rien de bien saillant; son plus grand mérite est d'être bien en scène, et sans la ravissante romance qui le suit, l'auteur du libretto semblerait n'avoir pas voulu donner au compositeur la possibilité de faire un morceau de valeur dans ce troisième acte, et avoir voulu par conséquent en faire seul tous les frais: aussi M. Van der Does s'est-il empressé de saisir la seule ressource qui lui fût laissée, et dans une mélodie touchante, dialoguée avec le hautbois, il a su faire passer dans l'âme des auditeurs toutes les sensations de son héros. Cette romance est une de ses plus heureuses inspirations, et serait déjà sur tous les pianos si son ouvrage, au lieu d'être représenté à La Haye, l'eût été à Paris. Reste à parler du trio final. Ce morceau ne manque ni de mélodie, ni d'âme, ni de facture, et cependant on l'écoute assez froidement; cela tient, je crois, à ce que l'auteur n'a pas été assez sobre dans son instrumentation, ce qui empêche le spectateur d'entendre les paroles nécessaires à l'explication du dénouement; critique que je crois juste, et que l'auteur, auquel nous ne voulons que du bien, ne fera pas mal d'écouter.

Enfin, pour clore ce compte-rendu, disons que cet ouvrage, vraiment remarquable, et qui a obtenu un beau, légitime et franc succès, nous fait espérer que M. Van der Does nous en donnera bientôt un autre, qui fournira au public l'occasion de le couronner de nouveau, et à tous les artistes du Théâtre royal Français l'honneur de l'interpréter, et le plaisir de lui donner une nouvelle sérénade.

E. PRÉVOST.

Berlin, 22 avril.

Notre fête de Pâques, avec son doux sourire printanier, ses feuilles et ses fleurs, a été une des plus belles que nous ayons eu depuis nombre d'années; elle a été également des plus brillantes sous le rapport musical, quoique le programme en soit invariablement le même tous les ans. Il y aura tout à l'heure un siècle que Graun, le célèbre maître de concert et chanteur sous Frédéric le grand, a écrit: *La Mort de Jésus,* oratorio, dont le texte est de Ramler, qui passait de son temps pour le premier poëte de Berlin. Cette composition, la seule de ses œuvres qui ne soit pas tombée dans l'oubli, a un coloris fort doux; on y trouve bon nombre d'airs dans le meilleur style *rococo,* et quelques morceaux d'une invention et d'une science imposante. Cela prouve que les anciens maîtres, même ceux qui, comme Graun, n'écrivaient que des œuvres élégantes, voire même des opéras, appuyaient leur talent sur un fond de science, dont nos jeunes compositeurs actuels ne se doutent même pas. L'oratorio de Graun renferme deux fugues, dont l'une est d'une création vraiment merveilleuse; l'autre, quoique d'un effet moins éclatant, n'en est pas moins une œuvre d'un travail précieux. Parmi les compositeurs que je connais, il y en a peu qui soient en état de produire rien de pareil.

De temps immémorial, l'Académie de chant exécute, le vendredi saint, cet oratorio, que depuis vingt ans, on entend également dans l'église de la garnison, le mercredi saint. C'est dans cette église, soit dit en passant, qu'il a été exécuté pour la première fois, peu de temps après la guerre de sept ans. *La Mort de Jésus* a parmi nous une popularité comme nulle autre composition musicale; c'est une partie intégrante des solennités de la semaine sainte presque depuis deux générations, en évaluant la génération à 30 ans, avec les historiens, et non point, avec le roi Salomon, à 70 années. On paye un prix d'entrée, qui est très-minime, la solennité ayant lieu au bénéfice des pauvres: aussi chaque année l'église est comble: c'est un vaste édifice qui contient jusqu'à 6,000 personnes.

A ces deux solennités est venue s'en joindre, cette année, le vendredi saint, une troisième, que nous devons à un de ces honnêtes et dignes artistes qui, sans bruit, tout modestement, dans un état voisin de la gêne, travaillent avec une persistance courageuse, et se vouent corps et âme à l'art, au détriment de leurs propres intérêts, M. Carl Hennig, organiste de l'église Sainte-Sophie, qui a fait exécuter par une réunion de chant qu'il dirige, et un orchestre fort bien composé, l'oratorio de Beethoven: *Le Christ au jardin des Oliviers*; ce qui fait trois oratorios en deux jours. De plus, dans la semaine qui précède la fête, l'académie de chant nous avait fait entendre la plus grande composition dans le style religieux que l'Allemagne possède peut-être, je n'en excepte pas même les oratorios de Haendel; savoir: la *Passion*, par Sébastien Bach, la plus gigantesque création de la musique allemande. L'histoire de cette cantate est assez curieuse: c'est une œuvre qui est âgée de près d'un siècle et demi, n'a été exécutée pour la première fois, si nous ne nous trompons, que le vendredi saint de l'année 1729, à Leipzig, dans l'église St-Jean, où le grand homme remplissait les modestes fonctions d'organiste. A cette époque la gloire des compositeurs, si magnifiques que fussent leurs œuvres, ne s'élançait point à travers le monde sur les ailes des journaux; elle voyageait à petites journées, comme les hommes eux mêmes, ou comme ceux-ci, se tenait coi.

Il en fut ainsi de la *Passion* de Bach, qui tomba dans l'oubli. Peut-être est-ce la guerre de sept ans qui l'a tuée.

Berlin possédait un vieux et savant musicien, un vrai original, mort depuis vingt-cinq ans, Frédéric Zelter, possédé par la passion du *collectionneur.* Sa collection *possédait* la partition de la musique de la *Passion* de Bach; mais Zelter était aussi possédé par l'orgueil et l'entêtement de l'artiste et du collectionneur qui inscrit sur sa bannière: *Odi profanum vulgus et arceo.* L'œuvre sainte fut scellée de sept sceaux; elle était renfermée dans l'arche de l'alliance et restait inaccessible à tout le monde. Alors vint le jour, — j'ignore s'il fut annoncé par l'étoile du matin et par la venue des trois Mages, — le jour vint où il fut donné à un mortel de jeter un regard dans le sanctuaire. Ce fut Mendelssohn que Zelter jugea digne de rompre le charme. « Rends au monde, lui dit Zelter, ce que je lui ai gardé jusqu'au moment où il fut à même de le comprendre. » Et c'est ainsi qu'il se fit que Mendelssohn, le petit-fils intellectuel de Bach, hérita de son œuvre, et la restitua au monde le vendredi-saint de l'année 1829, cent ans après la première exécution sous la direction du maître lui-même, et depuis l'œuvre a parcouru le monde, et elle a édifié tous les payens, mais non pas tous les chrétiens; car Paris, la ville *chrétienne,* ne la connaît pas. Elle ressemble sous ce rapport à un architecte qui ne connaîtrait ni la flèche de Strasbourg, ni la cathédrale de Cologne, qui sont en architecture ce que la *Passion* de J. S. Bach est en musique (1). Graun, l'auteur de la *Mort de Jésus,* a évidemment connu cette cantate, a taillé son œuvre, postérieure de trente ans, sur ce modèle; il en a même copié des passages entiers. Si un homme si riche commet un vol au préjudice de Bach, cela prouve uniquement qu'il avait sous les yeux des joyaux de la plus haute valeur, et qu'il n'a pu résister à la tentation.

Il n'est guère convenable de parler opéra pendant la semaine sainte; toutefois, qu'il me soit permis de dire, en forme de *postscriptum,* que nous avons eu une excellente représentation du *Prophète,* et une excellente Fidès dans la personne de Mme Michalesi Krebs. Le *Prophète* avait encore attiré la foule, malgré une magnifique journée de printemps, et malgré la semaine sainte, consacrée aux vrais prophètes et non aux imposteurs.

L. RELLSTAB.

(1) Nous devons rectifier l'erreur de notre correspondant. Si la *Passion,* de Bach, n'a pas été exécutée à Paris, la partition en est publiée avec une excellente traduction française de M. Maurice Bourges.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, l'*Enfant prodigue*. — Demain lundi, *Sapho* et la *Vivandière*. — Mercredi, les *Huguenots*.

*** *Sapho* a été donnée deux fois, lundi et mercredi, la seconde fois accompagnée du ballet de *Paquita*, qui terminait le spectacle.

*** Vendredi, une magnifique représentation du *Prophète* a rempli complétement la salle et procuré une de ces soirées également satisfaisantes pour le public et la direction. La recette s'est élevée à 9,881 fr. 90 c.

*** Roger doit partir à la fin de ce mois pour profiter de son congé ; il se rendra directement à Hambourg, où il donnera une série de représentations.

*** La *Corbeille d'oranges* sera donnée dans les premiers jours du mois prochain.

*** Nous avons la douleur d'annoncer que M. Dezé, ex-préfet de l'Ain, qui avait fait une chute si grave dans les corridors de l'Opéra, il y a quinze jours, a succombé aux suites de ce funeste accident.

*** Aujourd'hui dimanche, à sept heures du soir, le théâtre de l'Opéra-Comique donnera une représentation vraiment extrordinaire et fort ingénieusement composée par les soins de Mme Scribe, au profit de l'œuvre des secours à domicile. Les artistes de l'Opéra, de la Comédie-Française, de l'Opéra-Comique et du Gymnase y prêteront leur concours. Le *Calife de Bagdad* sera joué par Mme Ugalde, Mocker et Mme Allan, de la Comédie-Française, qui a bien voulu se charger du rôle de Lémaïde. Un divertissement sera exécuté par Mlle Plunkett et Petitpa, de l'Opéra. *Simple histoire*, ce charmant vaudeville du Gymnase, désormais changé en comédie, aura pour interprètes Mlle Madeleine Brohan, Maillard et Delaunay de la Comédie-Française, et Villars du Gymnase. Enfin, le *Tableau parlant* sera chanté par Mme Ugalde, Mocker et Sainte-Foy. — Le prix des places est ainsi fixé : Loges d'avant-scène, avec salon ; loges de la 1re galerie, avec salon ; fauteuils de la 1re galerie ; fauteuils de balcon ; fauteuils d'orchestre : 20 fr. — Loges de la 1re galerie, sans salon ; premières loges de face, avec salon : 15 fr. — Loge de la 1re galerie de côté ; premières loges de face, sans salon ; premières loges de côté, avec salon, baignoires : 12 fr. — Avant-scène des 1res loges ; premières loges de côté, sans salon : 10 fr. — Parterre, 10 fr.; deuxième galerie, 6 fr.; deuxièmes loges de face, 4 fr ; deuxièmes loges de côté, 3 fr ; troisième loges, 3 fr.; amphithéâtre, 1 fr. 50.

*** Le ministre de l'intérieur, sur l'avis unanime de la Commission des théâtres, a prolongé jusqu'à l'année 1861 le privilége de l'exploitation du théâtre national de l'Opéra-Comique, accordé à M. Perrin, et qui devait expirer le 1er mai 1853. Le public et les artistes applaudiront à cette décision

*** Le Théâtre-Italien a encore donné une représentation dans la semaine qui vient de finir. Annoncée pour mardi, elle n'a pu avoir lieu que mercredi, et se composait d'*Ernani*. Mlle Sophie Cruvelli n'y a pas obtenu moins de succès qu'aux représentations précédentes.

*** Pischek, le célèbre chanteur, qui vient de créer le rôle d'Oberthal dans le *Prophète*, d'une manière si remarquable, à Stuttgard, est arrivé à Paris, et va se rendre à Londres, où il est engagé pour la saison.

*** La *Gazette musicale* publiera régulièrement une série d'articles sur la grande exposition de Londres, à partir de son ouverture. Ces articles offriront d'autant plus d'intérêt qu'ils seront écrits par la plume savante de notre éminent collaborateur, M. Fétis père, qui va se rendre à Londres expressément.

*** Il est question d'envoyer à Londres la musique du 9e dragons pour y être entendue pendant l'exposition universelle. C'est, dit-on, à M. Sax qu'appartient l'initiative de cette heureuse idée, dont il a fait communication à M. le ministre de la guerre, en lui demandant son autorisation pour la réaliser. La demande de M. Sax est fortement appuyée par M. Dupin, président de la commission française des récompenses à l'exposition de Londres. On sait que la musique du 9e dragons, entièrement organisée d'après le système et avec les instruments Sax, et qui a été depuis plusieurs années l'honneur de nos grandes fêtes musicales, peut hardiment soutenir la lutte avec les meilleurs orchestres militaires de l'Europe et nous relever brillamment de l'espèce d'infériorité dans laquelle cette partie de l'art était restée si longtemps en France.

*** Il résulte d'un document administratif récent, que l'on compte en ce moment en France 320 théâtres. Paris en contient 23. Jusqu'à l'année 1600, Paris n'eut qu'un seul théâtre, celui des Confrères de la Passion, qui devint l'hôtel de Bourgogne. Plus tard parut le théâtre du Marais. En 1653 vinrent les Italiens, et en 1659 la troupe de Molière, qui engendra le Théâtre-Français. L'Opéra fut créé en 1669, ce qui porta à 5 le nombre des théâtres, que Louis XIV, en 1680, réduisit à 3. Sous Louis XV, ce nombre fut doublé par la création de l'Opéra-Comique, de la Gaieté, dont le privilége fut donné à Nicolet, et du théâtre de l'Ambigu-Comique, qui fut concédé à Audinot. Sous Louis XVI, on vit s'élever le théâtre de Monsieur, et un grand nombre des théâtres forains et de spectacles secondaires furent tolérés, malgré l'opposition des grands théâtres. En 1791, une loi proclama la liberté des théâtres, et l'on vit s'élever jusqu'à 45 de ces entreprises dans la seule ville de Paris. Les départements qui après celui de la Seine ont le plus de théâtres sont la Seine-Inférieure et Seine-et-Oise, qui en possèdent 12, et l'Eure, qui en a 11. Il n'en existe pas dans l'Ardèche et dans les Basses-Alpes. 28 villes seulement, les principales de France, ont des troupes sédentaires ; les autres sont partagées en 18 circonscriptions que desservent 18 troupes d'arrondissement et 22 troupes ambulantes Ce sont les théâtres de Paris qui alimentent ceux des départements, et la prospérité des seconds dépend de celle des premiers. Indépendamment des départements, il existe des théâtres français dans un grand nombre de villes étrangères. Il en existe dans toute la Belgique et la Hollande, en Suisse, en Savoie, en Angleterre, en Prusse, en Autriche, en Russie, en Italie, au Brésil, à la Nouvelle-Orléans, à San-Francisco, à la Havane, à Batavia et dans toutes les colonies.

*** La messe consacrée à la mémoire de Rodolphe Kreutzer sera exécutée mardi prochain, 29 avril, à 11 heures, dans l'église Saint-Roch La musique de cette messe à grand orchestre, de la composition de M. Beauvlieu, sera exécutée par cent cinquante artistes sous la direction de l'auteur. Les solos seront chantés par MM. Alexis Dupond, Florenza, Molitier, les jeunes Beaumont, Thébaut et Aymès. Le produit de la quête est destiné à la caisse de secours de l'association des artistes musiciens.

*** La maîtrise de Saint-Roch a exécuté le jour de Pâques une messe de Cherubini avec une précision et une supériorité qui font honneur à M. Masson, maître de chapelle de cette paroisse. Le chef, l'orchestre et les chanteurs forment un ensemble remarquable, auquel la voix d'Alexis Dupond contribue par sa religieuse pureté.

*** La grande Société philharmonique de Paris, dirigée par M. Berlioz, donnera, mardi 29 avril, à huit heures de soir, dans la salle Sainte-Cécile, son sixième et dernier concert d'abonnement, dont voici le programme : Grande ouverture de M. A. Morel, exécutée pour la première fois.—Le *Moine*, poëme lyrique en deux parties (d'après le roman de Lewis), par M. Hippolyte Lucas, musique de M. Henri Cohen. Exécuté pour la première fois. *Ambrosio* (le moine), M. Hermann-Léon; *Lorenzo*, M. Jourdan; *Antonia*, Mlle Dobré; *Mathilde* (Lucifer), Mlle Julie Vavasseur. Chœurs du peuple, des démons, des inquisiteurs.

*** Le concert donné par M. Tellefsen, le jeune et habile pianiste, aura lieu mardi, 29 avril, à 8 heures du soir, à l'hôtel Lambert, île Saint-Louis.

*** Aujourd'hui dimanche, 27 avril, aura lieu la sixième et dernière séance de musique de chambre de M. Alard, dans la salle Sax, à deux heures. Nous recommandons aux amateurs de bonne musique cette intéressante séance, dont le programme est ainsi composé : 1° Quatuor, de Beethoven ; 2° trio, de Beethoven ; 3° andante varié et minuetto à la zingarèse, d'Haydn ; 4° sonate, de Mozart ; 5° quintette de Mozart.

*** Le concert que doit donner Charles Dancla est fixé au mercredi, 30 avril.

*** M. Émile Forgues donnera une soirée musicale mardi, 29 avril, à 8 heures du soir, dans les salons de M. Pleyel. Il exécutera sur le piano les morceaux suivants de sa composition : 1° la *Reine de Chypre*, grande fantaisie dramatique ; 2° thème et étude de concert ; 3° le *Tremolo*, caprice ; 4° la *Marche des ombres*, scherzo ; 5° *Une Fête à la cour d'Espagne*, caprice de salon ; 6° *Charles VII*, fantaisie pathétique ; 7° grande tarentelle de concert ; 8° l'*Exilé*, élégie ; 9° le *Départ*, scène dramatique ; 10° l'*Alcazar*, souvenir d'Espagne, fantaisie.

*** Nous sommes priés d'insérer la lettre qu'on va lire :

« La Société Sainte-Cécile, ayant à cœur d'accomplir en tous points la mission qu'elle s'est imposée, donnera un dernier concert exclusivement composé de musique d'auteurs nouveaux, *le jeudi, 1er mai, à deux heures.*

» Dans la grande famille des artistes, les compositeurs sont les seuls auxquels il soit à peu près impossible de faire connaître leurs travaux, tandis que les peintres, les dessinateurs, les statuaires et les architectes reçoivent chaque année de la munificence du gouvernement le moyen de produire les leurs, dans de solennelles expositions.

» L'obscurité de leurs noms d'une part, et de l'autre, les frais énormes d'une exécution à grand orchestre interdisaient aux jeunes auteurs, pour un temps indéfini, tout moyen de se faire connaître. Il appartenait à la Société Sainte-Cécile, conçue sur une base large et vraiment libérale, de combler cette lacune, en présentant annuellement au public un choix des œuvres les plus remarquables parmi leurs compositions.

» Nous espérons, Monsieur le Rédacteur, que vous voudrez bien, par la publicité de votre journal, concourir à la réalisation de cette pensée généreuse.

» Agréez, monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

» FRANÇOIS SEGHERS. »

Chronique départementale.

*** *Toulouse*, 10 avril. — Sept représentations du *Prophète*, données en vingt jours, ont constaté le succès le plus formidable que les annales de cette ville aient jamais enregistré. Les recettes atteignent chaque soir le maximum déterminé par l'étendue de la salle. Pour trouver presque un équivalent, il faut remonter jusqu'aux premières représentations de *Robert-le-Diable*, ce grand sauveur de toutes les directions qui chancelaient sur leurs bases après la secousse politique qui suivit la révolution de juillet. Le *Prophète* semble destiné à rendre un service analogue aux entreprises théâtrales actuelles, que la révolution de février n'a pas peu ébranlées. La mise en scène de ce grand ouvrage justifie d'ailleurs, en tout point, l'empressement extraordinaire du public Les trois dernières décorations, peintes par MM. Cambon et Thierry, sont magiques On ne sait ce qu'il faut le plus applaudir de l'effet de neige, de la cathédrale de Munster ou du palais incendié Tout cela est magnifique et digne en tout point des deux auteurs. Ces décors sont des tableaux de maîtres. Les artistes n'ont pas voulu être en reste. M. Koubly a rencontré son meilleur rôle dans le personnage de Jean, et il a obtenu un succès qui fera époque dans sa carrière artistique. Mme Laget est une Fidès accomplie. On ne pouvait faire mieux ni plus Cette cantatrice a poussé l'art du chant dans ce rôle jusqu'aux dernières limites. Mme Didot tire un parti brillant du rôle de Berthe. Les trois anabaptistes, MM. d'Hooghe, Pauly et Tournade, ont

complété un ensemble irréprochable par le soin qu'ils ont mis à traduire leur triple personnage. Le ballet a fait merveille. M. Sigalloux a dressé deux douzaines de jeunes gens, qui sont devenus de hardis patineurs et qui exécutent des évolutions charmantes. M. Mathieu a réglé et exécuté une redowa qui fait valoir sa danseuse, Mlle Caroline Théleur; puis vient en dernier lieu une *Frileuse*, pas galop, exécuté par Mmes Sigalloux, Beaudoin et M. Ruby. Ce dernier pas commence mieux qu'il ne finit. Le concours de tous les artistes indistinctement a donné une grande valeur à l'ouvrage. Les plus petits coryphées sont chantés par les premiers emplois. C'est ainsi qu'il faut agir lorsqu'on veut tirer tout le parti possible d'une œuvre sur laquelle on fonde de grandes espérances.

— On annonce *Giralda* pour dimanche prochain. Mme Didot, MM. Laget et Pauly rempliront les principaux rôles. Ce trio d'artistes est un gage assuré du succès.

*** *Amiens.* — La Société philharmonique d'Amiens a clos sa saison le 22 de ce mois avec l'assistance de Mlle Lefebvre et de Vieuxtemps. Vieuxtemps a fait entendre trois morceaux de sa composition; ces créations musicales remarquables, exécutées avec une justesse et un brio admirables, avec une facilité qui se joue comme à plaisir des difficultés les plus inextricables, ont provoqué de véritables tonnerres d'applaudissements. Son dernier morceau, les souvenirs d'Amérique (*Yankee doodle*), d'une facture à la fois si naïve, si originale et si hardie, a été redemandé et savouré une seconde fois avec un enthousiasme que s'est prolongé même longtemps après le silence du merveilleux instrumentiste. Quant à Mlle Lefebvre, il suffit d'avoir des yeux, des oreilles et une ame pour être délicieusement charmé, pour être profondément ému par tout ce que sa personne, sa voix, son talent, ont de séduisant, de suave et de distingué. Un air de la *Fée aux Roses*, le boléro de la *Chanteuse voilée*, deux morceaux du *Songe d'une nuit d'été*, ont été chantés par elle avec un goût, une pureté et une expression parfaite. Les applaudissements unanimes et chaleureux qu'a provoqués sa voix d'une fraîcheur, d'un éclat et d'une flexibilité si remarquables, qui monte aux notes les plus élevées sans cesser d'être mélodieuse et sympathique, sont devenus plus vifs encore après le boléro de la *Chanteuse voilée*, qu'elle a chanté d'une manière tout-à-fait ravissante.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 23 avril. — La véritable saison, qui ne commence qu'après Pâques, vient d'être inaugurée par les *Huguenots* de Meyerbeer : le chef-d'œuvre, comme toujours, avait attiré la foule. Malgré l'absence de Mlle Angri, qui était indisposée et qu'a remplacée Mlle Bertrandi, le succès de l'ouvrage a été magnifique. Mario paraissait pour la première fois de la saison, et sa voix délicieuse, son chant si expressif, son jeu si dramatique, ont été applaudis avec enthousiasme. Mlle Grisi, qui, dans les moments de passion, n'a point de rivale, a été une Valentine parfaite, et M. Formès (Marcel), dont la voix s'est considérablement adoucie depuis l'année dernière, a honorablement complété ce trio, qui fait le fond de l'opéra. Ajoutons que les chœurs ont été si bien rendus, qu'on a bissé celui des soldats et celui de la conjuration; que Mlle Bertrandi (soprano) a très bien chanté le rôle du page tel qu'il a été d'abord écrit par l'auteur; et vous comprendrez que l'exécution n'a rien laissé à désirer, si ce n'est que Mario a été, vers la fin, saisi d'un enrouement et n'a pu donner toute sa force dans le grand duo. — Mlle Duprez chanta le même soir au théâtre de Sa Majesté, dans l'*Elisir d'amore*, et n'y a pas eu moins de succès que dans *Lucia*. Lablache, comme Dulcamarra, a développé sa verve accoutumée, si amusante pour le public anglais, qui ne se lasse pas des lazzis du grand basso-buffo. — Les violonistes seront cette année au grand complet. Outre Sivori, Ernst, Vieuxtemps, on annonce le petit Jullien et les trois élèves de Bériot. En revanche, il n'y a point de pianiste annoncé. On espère Mme Pleyel : viendra-t-elle? — Le second concert de la *Beethoven quartet Society* a été fort remarquable et a produit une vive sensation. Dans le quatuor en *ut* mineur, l'une des plus belles compositions de Beethoven, Ernst a pu déployer toute la grandeur et l'expression passionnée de son jeu, surtout dans le premier morceau. L'éminent violoniste était admirablement secondé par ses adjoints, MM. H. C. Cooper, Hill et Rousselot, qui semblaient mettre à cette exécution toute l'énergie de leur talent. Le quatuor « Razumoffsky » n'a pas été moins bien rendu. Les détails compliqués de l'allégro ont été reproduits avec une délicatesse et une précision irréprochable, et l'adagio a encore fourni à Ernst l'occasion de se montrer tout entier. Le finale, capricieux et fantasque, a été joué avec infiniment de séduction et de verve. Le quatuor en *la* mineur, l'une des productions les plus originales de la collection posthume du maître, et aussi l'une des plus difficiles, a été le triomphe des quatre exécutants. L'effet de la *Canzona*, malgré ses hardiesses harmoniques, a été prodigieux sous l'archet et les doigts du grand artiste. L'avenir de la Société nous semble être en un fort bon chemin.

*** *Francfort.* — La réouverture du théâtre après la semaine sainte, a eu lieu avec le *Prophète*. On ne pouvait mieux commencer la saison d'été. Cette magnifique création a été représentée le lundi de Pâques. Le mercredi suivant on a donné la *Juive* d'Halévy.

*** *Munich*, 14 avril. — Le jeune pianiste français, Ferdinand Croze, obtient ici beaucoup de succès. Il vient de donner un concert dans la grande salle de l'Odéon, en présence de la reine et de plusieurs princes et princesses. Depuis longtemps, on ne se souvient pas d'avoir vu produire plus d'effet que ce jeune artiste comme virtuose et comme compositeur.

*** *Gotha.* — Le nouvel opéra du duc de Sax-Gotha, intitulé *Casilda*, a eu trois représentations devant un nombreux auditoire, qui a vivement applaudi la musique; quant au texte il laisse à désirer sous plusieurs rapports. Une nouvelle composition du duc de Sax-Gotha, *Il Sposo spettro*, fera sa première apparition à Berlin.

*** *Berlin.* — Le théâtre Kœnigstadt fermera pour toujours le 1er juillet prochain. Il existe deux hypothèques sur cet établissement, l'une appartient au roi et la seconde à Mme Cerf, à qui elle a été remboursée sous la condition expresse que l'édifice ne pourra plus désormais servir à aucune exploitation dramatique. Par contre, M. Taglioni a obtenu la concession d'un théâtre français et italien.

*** *Bruxelles*, 17 avril. — La compagnie italienne de MM. Quélus et Bocca, établie au théâtre du Cirque, vient de clore sa brillante campagne de manière à exciter le regret d'en être privé quelque temps et le vif désir de la voir revenir bientôt. Les principaux artistes dont elle se composait sont Lucchesi, Morelli, Zucconi, Mmes Medori, Vera et Aldini. Depuis la clôture du théâtre, ils se sont fait entendre dans plusieurs concerts.

*** *Liége.* — L'administration, qui vient de monter avec tant de soin et de luxe la *Fée aux roses*, a entrepris une tâche plus difficile encore, l'exécution des *Huguenots*, cette magnifique partition de Meyerbeer que nous avons presque oubliée tant il y a d'années que cette pièce n'a été représentée. Artistes, directeur, chef d'orchestre, régisseur, ont rivalisé de zèle pour reprendre l'œuvre du célèbre maestro d'une manière digne de notre théâtre.

*** *Mons.* — Une représentation d'*Othello*, au bénéfice de Mlle Morni, vient d'être donnée sur le théâtre de cette ville. La bénéficiaire, qui remplissait le rôle de Desdémone, a eu un grand succès. On a surtout remarqué le grand air, la romance du *Saule* et le dernier duo, qui ont été dits de façon à provoquer un enthousiasme général.

*** *La Haye*, 15 avril. — Hier, le roi a reçu en audience particulière M. Dubois de Saligny, ministre plénipotentiaire de France près la cour des Pays-Bas, qui a eu l'honneur de présenter à S. M. le baron Billing, chargé par le gouvernement français de la mission de négocier entre celui ci et les gouvernements de Hollande, de Belgique et d'Angleterre, des traités ayant pour objet la protection réciproque de la propriété littéraire. Cette audience a duré plus de trois heures. Le roi a dit aux deux diplomates qu'il désirait vivement l'adoption de mesures générales et efficaces pour la répression de l'industrie des contrefacteurs, que S. M. a qualifié de flibustiers de la pensée.

*** *Lisbonne.* — La *Favorite* a été enfin donnée au théâtre San Carlos, et Mme Stoltz s'y est montrée dans le rôle qui a toujours été le plus beau de son répertoire. Son succès y a dépassé celui qu'elle avait obtenu dans le rôle d'Arsace de *Sémiramide*. Après le quatrième acte, le public l'a rappelée plus de vingt fois, et la foule l'a ramenée triomphalement jusqu'à sa demeure.

*** *Madrid*, 12 avril. — La représentation qui a précédé la semaine sainte au théâtre de l'Opéra a été l'une des plus brillantes de la saison. La Frezzolini et Ronconi se sont surpassés dans *Linda di Chamouni*. Le ténor Masset les a fort bien secondés et a enlevé les bravos de toute la salle. Quelques jours auparavant, Masset avait chanté dans un concert donné au palais de la reine et avait produit un grand effet. Le lendemain, S. M. lui a fait remettre une chaîne de montre garnie de brilants.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Nous aimons à appeler l'attention des amateurs de la bonne musique sur les compositions de M. Rolling, de la Nouvelle-Orléans. L'exécution de ces diverses œuvres fait toujours beaucoup d'effet partout où on les fait entendre. C'est un succès que nous aimons à enregistrer.

— M. de Fitte, directeur de la salle Sainte-Cécile, nous prie d'annoncer qu'à la demande d'un grand nombre d'artistes, il a fait établir une cloison qui permet de réduire la salle à toutes les proportions désirées. En conséquence on peut y donner des concerts avec 300, 600, 900, 1,200 et 1,500 places à la volonté des artistes.

— *Campbell, Ransford et Cie*, éditeurs de musique, 53, New-Bond street, London, ont l'honneur d'annoncer à MM. les visiteurs de Londres, pendant l'Exposition à Hyde-Park, qu'on trouvera chez eux des billets pour l'Exposition, billets de loges, stalles d'orchestre et parterre, pour "Her Majesty's Theatre", et "Royal Italian Opera, Covent Garden" pour toutes les représentations. — Pianos à vendre ou à louer à prix modéré. — *Campbell, Ransford et Cie, 53, New-Bond street, London.*

Mme Ve LAUNER, éditeur des ouvrages complets de Bach, Beethoven, Haydn, Marcello, Mozart, et des opéras français et italiens en petit format, vient de publier les trois grands trios pour piano, violon et violoncelle, de F. Lavainne, Op. 57, 58, 59. Le grand quintette, Op. 60, du même auteur, ainsi que son grand septuor, Op. 61. Prix marqué de chaque, 15 fr. Ces nouvelles œuvres d'un artiste sérieux n'auront pas moins de succès que ses précédentes.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 18. 3 Mai 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Schoefenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leizig. Michelsen.
Lisbonne Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Concerts de MM. Vieuxtemps, Alard, Paul Julien, etc., reprise du *Calife de Bagdad* et du *Tableau parlant*. Société Saint-Cécile, par **Henri Blanchard**. — Concerts de M. et Mme Massart, messe funèbre, Société philharmonique, par **Maurice Bourges** — Concerts de MM. de Beriot, Gottschalk, Tellefsen. — Correspondance. — Nouvelles et annonces.

CONCERTS.

MM. VIEUXTEMPS, ALARD, DANCLA, Paul JULIEN.

La deuxième soirée musicale de Vieuxtemps a eu lieu le 26 avril. Il y a neuf jours de cela, et le son puissant du virtuose vibre encore dans l'oreille, dans le cœur, dans le souvenir de tous les auditeurs qui ont eu le bonheur d'assister à cette séance ; car le son ample, rond, nourri, empreint de sensibilité, de noblesse, de passion, qu'il soit instrumental ou vocal, impressionne toujours profondément l'auditeur. Le chanteur et l'instrumentiste ne sauraient trop se préoccuper de la qualité du son qu'ils émettent : c'est le son qui fait qu'un virtuose est commun ou distingué, bête ou spirituel, grossier ou délicat, prosaïque et positif, ou poëte et vaporeux ; qu'il se montre enfin timide, terne, vulgaire, ou bien audacieux, brillant, original, du moins pour le philosophe, l'observateur, le critique dont les facultés musicales se sont exercées, perfectionnées par l'étude de l'esthétique ; et ce n'est guère que de ceux-là que tout artiste qui mérite véritablement ce nom doit être jaloux de mériter et d'obtenir les suffrages.

Toutes ces qualités qui résultent d'un beau son, Vieuxtemps les possède en tant que virtuose, si ce n'est celle du *fantaisiste*, ce néologisme pris dans le sens de *humour*, de violoniste comique, fantasque, bizarre, fou, comme se montrait parfois Paganini, dont Sivori, son élève, cherche à se faire l'imitateur en cela surtout.

Vieuxtemps a pris son art au sérieux, et personne ne s'en plaint. Il joint, ainsi que nous l'avons déjà dit, le style moderne au style rétrospectif des grands maîtres du temps passé dont il exhume les ouvrages. La *Ciaccona*, fragment d'une sonate de Sébastien Bach, qu'il a dite au commencement de son dernier concert, est d'une forme large et riche pour le violon ; ce morceau met mieux en relief les brillantes ressources de l'instrument que toutes les productions modernes. La double corde et le trille y jouent un rôle essentiel : sa tonalité et son allure impriment à l'auditeur une sorte de mélancolie et de respect. On aime à se bercer de cette musique grave et noble qui servait à développer la danse et les gestes de nos aïeux.

Le *Souvenir du Bosphore* est une fantaisie de Vieuxtemps dont les mélodies inspirent bien aussi mélancolie et rêverie : elles semblent venir d'Asie, d'Orient, de ces contrées renommées en tout temps par la mollesse de leur musique. Cela est naïf et plaintif : plaintif, par une expression d'art antique, par cette dégradation du son ou des degrés plus conjoints que n'en offre la descendance d'une gamme chromatique ordinaire : cela donne une idée de ces commas insaisissables du tétracorde hyperboléen. Le philosophe Aristoxène distinguait avec raison les intervalles musicaux en rationnels et irrationnels. L'ouïe la plus exercée est insuffisante à se rendre compte des distances du genre enharmonique. Il faudrait se livrer à des calculs, à des opérations de géométrie fort difficiles pour mesurer exactement des tiers et des quarts de ton. L'effet de ces distances à peine perceptible à l'oreille est cependant neuf et saisissant à ce point que l'auditeur en éprouve une sorte de tiraillement et de malaise qu'il a hâte de voir finir, tant il trouve longue la distance d'un ton à l'autre. Un ancien violoniste italien, Nardini, qui a beaucoup écrit de sonates, et, de nos jours, M. Halévy, dans sa cantate de *Promethée*, ont essayé ce genre d'émotion sur le public. Cette émotion indéfinissable est très-curieuse, et prouve l'empire de la science des sons sur le système nerveux.

Les motifs d'*Oberon* ont servi de canevas à Vieuxtemps et Wolff, canevas sur lequel ils ont brodé, en collaboration, un duo brillant pour piano et violon qu'ils ont chaleureusement exécuté ensemble. Mlle Dobré, qu'on se plaît à revoir et entendre dans presque tous les concerts, a dit, d'une bonne expression dramatique, la suave romance de *Guillaume Tell*, *Sombre forêts*, etc. ; Wolff a redit sa charmante *Chanson bachique* pour piano seul ; Vieuxtemps, son *Yankee doodle* ; et puis, sur la *Norma*, une fantaisie d'une inconcevable difficulté qui ne nuit pas au charme de ce morceau exceptionnel, entièrement dit par le virtuose sur la quatrième corde. C'est surtout dans cet exercice fait, on peut le dire, sur la corde raide, puisqu'elle est montée d'une quarte, ce qui lui donne nécessairement beaucoup plus de tension, que le célèbre violoniste se montre supérieur même à Paganini, qui se faisait tant admirer et tant applaudir dans ce cadre restreint. Jamais le fantastique Italien ne déploya une telle puissance de son, et ne sortit d'une manière aussi brillante de plus inextricables difficultés. Ainsi que nous venons de le dire, la quatrième corde, plus fine que le *sol* ordinaire du violon, est montée d'une quarte, c'est-à-dire à l'*ut* ; et la troisième corde, le *ré*, descendu d'un ton, se trouve à l'unisson de cet *ut*, corroborant ainsi par un écho tacite, mystérieux, mais sans être attaqué, sans résonner sous l'archet, la puissance de son de la quatrième corde. Au reste, cette puissance de son est dans l'organisation du virtuose, dans l'impressionnabilité, l'*exquisité* de son système physiologique ; dans la pression de l'archet sur cette corde unique qui chante comme une voix de basse onctueuse, comme un contralto mélancolique, et parfois, souvent même, comme un ténor énergique et passionné.

Sans payer un trop large tribut aux expressions techniques de l'art du violoniste, nous croyons nous être rendu, dans cette appréciation, intelligible à tous, sans tomber dans la louange banale, insignifiante,

ou la critique ignorante et par conséquent outrecuidante, qui ne fait plaisir ou peur qu'aux artistes médiocres.

L'exhibition du talent extraordinaire de Vieuxtemps, loin de décourager nos violonistes français, leur est un véhicule puissant. En rendant toute justice au mérite de l'artiste belge, ils n'abdiquent pas leur pouvoir; ils le prouvent de nouveau. Alard, par lui-même, par sa belle et nerveuse, et fine, et impressionnable individualité, comme par ses élèves, vient de nous faire voir, dans ses séances de musique de chambre, qu'il sait faire saillir toutes les beautés des chefs d'œuvre de nos grands maîtres, qu'il est digne enfin de continuer Kreutzer et Baillot, et de soutenir notre belle et classique école française. Hermann, Maurin, Lecieux, Cuvillon, Charles Dancla et son frère sont les dignes rayons de cette pléiade qui brille dans le ciel mélodique et harmonique.

Une symphonie concertante pour deux violons, composée par M. Charles Dancla, a été exécutée par MM. Alard, Maurin, Léopold Dancla et l'auteur, au concert que ce dernier a donné chez Pleyel. Ce morceau brillant et plein de verve, dit ainsi par ces quatre virtuoses, a obtenu un succès éclatant par sa forme, sa concision, et surtout par la manière dont il a été dit.

Le petit Paul Julien, l'*alter ego* d'Alard, le représentant le plus immédiat de son style, de sa verve, de sa chaleur communicative, dont il est plus que la miniature, malgré ses dix ans d'âge, le petit Julien a donné un grand concert dans la salle Paganini. Il a provoqué dans cette séance musicale d'unanimes applaudissements comme un artiste fait, inspiré, arrivé... qu'il est. L'obligeante et charmante Mlle Dobré et notre excellent pianiste Louis Lacombe ont secondé de toute la puissance de leur talent le jeune bénéficiaire.

Mlle Elisa GRAS. — MM. STAMATY, FORGUES, MEUMANN.

Voyons! la grippe étant passée, si nous nous occupions un peu du *pianisme* qui sévit dans les salons et les salles de concerts de Paris? Cela ne peut nuire à personne et fera plaisir à quelques-uns. Et d'abord, les lois de la galanterie française et celle de l'hospitalité nous mettent dans la nécessité de donner le pas à une demoiselle. Celle-ci, premier prix de piano du Conservatoire, a donné une soirée musicale dans la salle Sax, avec le concours de Mme Iweins-d'Hennin, de MM. Cuvillon, Henri Altès, Merly et les frères Lionnet. Mlle Gras a prouvé que tous les styles lui vont et que ses doigts se plient à tous les styles ; elle a dit avec une bonne entente du maître la sonate pour piano et violon, dédiée à Kreutzer, par Beethoven, fort bien secondée par M. Cuvillon, qui est coutumier du fait. De Beethoven la bénéficiaire a rétrogradé jusqu'à Bach, dont elle a joué un prélude et une fugue, si l'on peut appeler cela rétrograder ; puis revenant à Chopin pour retourner à Weber, dont elle a dit un *scherzo*, elle s'est abandonnée à toutes sortes de *Bamboula*, de *Mancenillir* et de *Bananier* du pianiste à la mode, Gottschalk. Si les qualifications de pianiste distinguée et d'artiste d'avenir n'étaient pas si usées, nous les donnerions à Mlle Elisa Gras, qui est d'une famille, du reste, habituée à marcher au succès.

Ouvrant le concert qu'il donnait dans la salle Pleyel par un excellent trio pour piano, violon et violoncelle, de sa composition, dont nous avons eu déjà l'occasion de signaler les mérites, M. Camille Stamaty a joué plusieurs morceaux des grands maîtres du piano de ce style pur, élégant et classique dont il est un des plus fermes soutiens et l'un des plus habiles propagateurs. L'auditoire de bonne compagnie, qui ne lui fait jamais défaut, l'a constamment applaudi, ainsi que les artistes distingués qui étaient venus lui prêter leur concours.

M. Émile Forgues est aussi un pianiste classique comme professeur qui a quitté, momentanément sans doute, une fort belle clientèle à Bordeaux, et pianiste romantique par les titres de ses compositions, dont les principales sont : LA MARCHE DES OMBRES, *scherzo* ; UNE FÊTE A LA COUR D'ESPAGNE, *caprice de salon* ; CHARLES VII, *fantaisie poétique*; L'EXILÉ, *élégie* ; LA REINE DE CHYPRE, *grande fantaisie dramatique*; L'ALCAZAR, *souvenir d'Espagne, fantaisie*. Tout cela et d'autres morceaux encore ont été dits par lui d'une façon nette, propre, élégante même, chez Pleyel, et lui donne une place parmi nos bons pianistes exécutants et compositeurs.

M. Meumann, bon organiste, a prouvé vendredi dernier, dans la salle Sax, que cette qualité, quoi qu'on en dise, n'exclut point cele d'excellent pianiste qu'il possède également. Ses compositions sont marquées au coin du savoir et parfois d'une piquante originalité; il passe facilement du style de l'étude classique à celui du morceau, disons le mot, du galop de salon ; il comprend fort bien qu'il faut être de son temps et plaire à tous autant que cela est possible. Bien que La Fontaine ait dit : On ne peut contenter tout le monde et son père, M. Meumann a du moins contenté ses auditeurs.

Concerts philanthropiques. — Reprise du Calife de Bagdag et du Tableau parlant à l'Opéra-Comique.

Si les chanteurs et le public de Paris ont à lutter contre la grippe et les pianistes, la philanthropie musicale ne les a guère épargnés. La bienfaisance a été, dans ce qu'on appelle les hautes classes de la société, d'un empressement, d'une activité louable à l'égard des indigents, mais d'un inconcevable et féroce aveuglement vis-à-vis des artistes. On a mis sans pitié, sans égard, leurs talents et leur temps à contribution, sans songer le moins du monde que ces talents sont leurs seules propriétés, et que leur temps est aussi leur capital. On en a usé et abusé de telle sorte qu'il sera fort difficile, pour ne pas dire impossible, de donner des concerts de bienfaisance l'an prochain.

Faire de la philanthropie avec discernement n'est pas aussi facile qu'on le croit généralement. Dans ce temps de charlatanisme, on aime à s'ériger en protecteur, en appui de l'infortune, mais on ne le fait pas toujours avec conscience, intelligence et probité. Que penser de certains abbés qui s'attribuent, comme le Sganarelle du *Médecin malgré lui*, le devoir de visiter... (nous ne serons pas aussi hardi que Molière dans nos expressions) les nourrices pour l'allaitement et le sevrage des enfants? Cela est cependant une œuvre qui d'abord, et en réalité, n'existe point et pour laquelle on annonçait un concert mercredi dans la salle Sainte-Cécile, concert qui devait avoir lieu le soir et qu'on a donné le matin pour éviter d'avoir maille à partir avec l'autorité, qui s'enquiert, et qui fait bien, si le motif du concert est réellement philanthropique et louable.

Mlle Rachel, annoncée dans cette soirée changée en matinée, n'y a point paru. Quelques-uns de nos premiers artistes, qui avaient cédé à d'importunes obsessions et y étaient venus, ont été traités sans égard par d'équivoques ordonnateurs, qui n'ont pas même jugé convenable de mettre des voitures à la disposition de quelques-unes de nos dames artistes pour retourner chez elles. Au reste, la salle était vide d'auditeurs aux deux tiers au moins.

Il n'en a point été ainsi de la représentation donnée dimanche passé au théâtre de l'Opéra-Comique. Cette solennité dramatique et musicale était au bénéfice de l'*Œuvre des secours à domicile*. Voilà qui n'est pas mystérieux, équivoque. Ceci n'est point de la bienfaisance par religion ou par administration. On comprend, on sait tout de suite ce que c'est : aussi la représentation a-t-elle été brillante et fructueuse ; elle a même porté bonheur au théâtre de l'Opéra-Comique ; car cette fête philanthropique a fait du *Calife de Bagdad* et du *Tableau parlant* deux pièces nouvelles à recettes; et cela n'est pas étonnant, car ces deux pièces, libretti et musique, sont tout simplement deux chefs-d'œuvre de gaîté, d'entrain et de mélodies simples, fraîches, pétillantes d'esprit et de déclamation vraie, amusantes, ouvrages enfin qui ont tout le charme des plus doux souvenirs pour la génération passée, et celui de la nouveauté pour la génération présente, qui a oublié Boïeldieu et n'entend presque jamais Grétry.

La grande fête donnée au Jardin-d'Hiver, au bénéfice des crèches de Chaillot, des 5e et 7e arrondissements, a été aussi très-brillante. Cette solennité se composait des éléments les plus variés. Le grandiose coudoyait le comique et le grotesque. Après le poëme épique-musi-

cal du *Romeo et Juliette*, de Berlioz; après les belles scènes de *Polyeucte* et des *Horaces*, dites par MM. Beauvalet, Pallande et Mlle Rimblot; en opposition à la voix brillante de Mme Laborde lançant les éclairs de la vocalisation dans l'espace parfumé de ce jardin délicieux qui nous représente le paradis terrestre, M. Denault nous a dit de la voix stridente et cependant adoucie de son cornet à piston, la cavatine de *Torquato Tasso* comme aurait pu le chanter une *prima donna* à la voix audacieuse et suave. En réponse aux accents passionnés du violon de Léon Reynier, M. Malezieux a raconté les tribulations, les émotions et les admirations de Titi à la première représentation de *Robert-le-Diable*.

Société de Sainte-Cécile.

Cette Société a terminé sa campagne musicale par un concert au bénéfice de la renommée future de nos jeunes compositeurs actuels. Malheureusement il n'y avait pas beaucoup de monde. Cette estimable et artistique manifestation avait cependant été annoncée en fort bons termes par M. Séghers dans les journaux. Mais le public de Paris a peu d'initiative en fait d'appréciation musicale; il aime mieux les réputations toutes faites : il s'impressionne ainsi à bon escient, et applaudit de confiance. Voyez plutôt l'auditoire de la *Société des concerts*.

La séance s'est ouverte par l'ouverture du *Tannhaüser*, de Wagner, préface un peu vague comme nous l'avons déjà dit dans la *Gazette musicale*, mais qui ne nous a pas paru, à cette seconde audition, sans largeur et sans puissance.

Le premier compositeur nouveau qui entrait en scène est M. Deffès (prix de Rome), qui a fait exécuter un *Hymne à la paix*, chœur à quatre voix sans accompagnement. Ce morceau, d'une harmonie inoffensive, est bien écrit pour les voix; mais cela manque de ressort, d'idée mélodique, d'originalité.

La symphonie en *fa*, de M. Théodore Gouvy, est une œuvre de riche instrumentation. La première partie est la plus remarquable par l'idée mélodique, ainsi que le *scherzo*, qui est traité à la Mendelssohn L'*andante*, qui porte le caractère de l'expérience d'écrire, est d'une orchestration puissante, renfermant peut-être des cadences un peu trop suspendues, et un trop plein d'harmonie : l'oreille y sent le besoin de se reposer dans des jours, des éclaircies. Le thème, du reste, y est bien manié, bien distribué en *imitations* élégantes entre les flûtes, les bassons, le hautbois. Un vigoureux appel de trompettes y précède une tenue de cor sur laquelle le motif principal revient d'une façon charmante. Ce motif, un peu trop ramené peut-être, est noble, dit par les violoncelles, sur lesquels se dessinent d'une manière gracieuse les premiers violons.

Le finale nous a paru aussi un peu trop lourd d'harmonie. Ce reproche paraîtra singulier; mais on est tenté de trouver en écoutant cela, que c'est de la musique trop bien faite : on y voudrait plus d'éclairs de jeunesse, plus d'inégalité d'imagination enfin.

La sérénade de M. Semet est une jolie romance en plusieurs couplets avec un accompagnement vocal à *bocca chiusa*.

Le fragment de la *Scène héroïque de Roland*, poésie de M. Huard et musique de M. Wekerlin, a du caractère et de la couleur, surtout la marche des Sarrasins. Cet oratorio guerrier a déjà été exécuté dans la salle du Conservatoire, il y a quelques années, et nous avons apprécié alors ce travail consciencieux et souvent inspiré du jeune compositeur. Il y a de l'avenir en lui.

M. Greive, membre de la Société de Sainte-Cécile, comme M. Wekerlin, qui en dirige fort bien les chœurs, a fait exécuter une ouverture de sa composition conçue et fort bien écrite dans la forme classique, et riche d'instrumentation. La mélodie principale, dite à la dominante et répétée dans le ton primitif, est facile, élégante et distinguée; elle a fait généralement plaisir; mais, il faut le dire, les honneurs de la séance ont tous été pour Mlle Bockoltz-Falconi, cantatrice que nous avons déjà entendue à Paris, et qui a chanté, d'une manière remarquable et aux applaudissements de toute la salle, la grande scène du *Prophète* (5e acte), et la cavatine du 1er acte d'*Ernani*. HENRI BLANCHARD.

Concert de M. et de Mme MASSART. — Messe funèbre de M. BEAULIEU en mémoire de Rod. KREUZER. — Sixième concert de la Société philarmonique.

Il y a deux manières fort différentes de donner concert. L'une, la moins rare, consiste à choisir un local sourd, obscur, mal distribué, une suite de morceaux insipides, un groupe d'exécutants tout au moins médiocres. L'autre consiste à réunir les avantages d'une salle sonore, bien éclairée, bien proportionnée, d'un programme intéressant, du concours de talents distingué, voire même d'un public qui sait écouter et comprendre. De ces deux recettes ne choisit pas qui veut la plus favorable. Que de bénéficiaires, tout en préférant très naturellement la deuxième, tombent fatalement dans la première! Il faut tant et tant de conditions difficiles à rassembler pour arriver à ce qu'on nomme un excellent concert!

C'est grâce à la fusion de ces précieux éléments d'une rencontre si peu commune, que la soirée musicale donnée par M. et Mme Massart, le samedi 26 avril, dans les salons de Pleyel, a pris rang parmi les plus brillantes solennités de la saison. Quoique le programme fût très-fourni, l'intérêt n'a pas fléchi un seul instant, raniméqu'il était sans cesse par le charme de fort bonnes compositions et d'une exécution vraiment supérieure. Il y a eu des applaudissements pour tous les artistes, pour Mme Laborde, qui a déployé l'agilité surprenante de son larynx dans l'air de *Norma* et dans les délicieuses variations des *Diamants de la couronne*; pour M. Ourliac, baryton peu connu encore, qui a dit avec goût deux cantabiles de la *Reine de Chypre* et de *Guillaume Tell*; pour le violoncelle plein d'avenir du jeune Léon Massart; pour le *trio* de Beethoven, si bien rendu par les hautbois et le cor anglais de MM. Cras, Romedenne et Barthélemy. Mais c'est surtout à M. et à Mme Massart que le public a justement payé un riche tribut de bravos sympathiques. Il est difficile qu'une main de femme puisse faire rendre au piano un son plus ample, plus magnifique que celle de Mme Massart. Elle lui prête tour-à-tour, au gré de sa volonté inspirée, tantôt la puissance d'une voix solennelle et majestueuse, tantôt la subtilité du plus léger frémissement. C'est avec une intelligence toute magistrale du sens propre de ces différentes œuvres, que cette jeune et grande pianiste a rendu le concerto de Sébastien Bach, le bel *andante* de Thalberg, un air de ballet d'Alkan, composition originale empreinte de la couleur des danses du XVIe siècle, enfin un duo sur le *Freischütz*, écrit par M. et Mme Massart, qui ne se contentent pas de la palme du virtuose, et veulent y associer le laurier du compositeur. Dans ce duo à effet, très-habilement distribué pour faire valoir les deux solistes, on retrouve avec plaisir les mélodies du chef-d'œuvre de Weber les plus aimées.

Entre autres passages, on a bruyamment accueilli une éblouissante variation de Mme Massart. « Souvent femme varie, » a dit François Ier; tant mieux quand elle varie si bien. Ce duo a fourni encore à M. Massart, déjà fort applaudi dans un quatuor de Mozart où MM. Ducor et Chéri l'on très-bien secondé, l'occasion de faire ressortir la pureté de son style, la perfection de sa méthode. Il a chanté et joué de manière à rappeler que le professeur virtuose auquel l'école actuelle de violon doit d'excellents élèves, fut lui-même un élève excellent de Kreutzer.

Or, ce beau nom de Kreutzer va nous servir de transition toute simple pour passer à la messe de *Requiem*, exécutée mardi dernier dans l'église de Saint-Roch, en mémoire du célèbre auteur de *Lodoïska* et de *Paul et Virginie*. C'est sous l'inspiration du Comité de l'Association des artistes-musiciens qu'a eu lieu cette grave solennité. M. Beaulieu, de Niort, musicien distingué, ancien lauréat de l'Institut, élève lui aussi de Kreutzer et de Méhul, est l'auteur de la messe funèbre, dont il a dirigé l'exécution en homme habitué à tenir le bâton de chef d'orchestre, notamment aux fêtes musicales du congrès de l'Ouest. Bien qu'une seule répétition n'ait guère permis aux artistes de beaucoup approfondir une partition soigneusement travaillée, l'effet général n'a pas laissé d'être imposant. La plupart des intentions ont été saisies. On a particulièrement remarqué le début du *Dies iræ*, la strophe *Tuba mirum*, le *Sanctus*, les principaux fragments du psaume *Libera*,

où la voix de M. Florenza a fait une vive impression. On comptait beaucoup sur celle de M. Alexis Dupond ; mais, par une singulière fatalité, cet excellent ténor de chapelle est toujours saisi de l'enrouement le plus intraitable, juste au moment de tenir les promesses faites au Comité de l'Association. M. Lourdel, qui a suppléé à l'improviste le gosier trop susceptible de M. Alexis Dupond, s'est acquitté honorablement de cette tâche délicate. La cérémonie, consacrée au souvenir de Rodolphe Kreutzer, a été suivie d'une quête fructueuse, destinée à la caisse des secours de la Société. C'est une bonne et louable pensée que celle de placer un appel à la bienfaisance sous le patronage d'un nom glorieux.

C'est aussi une pensée louable et bonne que celle de la Société philharmonique, qui a voulu donner son dernier concert au bénéfice de ces parias de l'art contemporain, vulgairement nommés *jeunes compositeurs*. On ne saurait trop applaudir à cette innovation adoptée aussi par la Société Sainte-Cécile. Il est impossible qu'au bout d'un certain temps, il ne surgisse pas, dans le nombre des ouvrages de ce genre, quelque partition de mérite; et même toutes ces compositions fussent-elles mauvaises, l'essai aurait encore ceci de bon que les auteurs ne pourraient plus se plaindre d'être condamnés sans avoir été entendus. Mais, Dieu merci, les choses n'en sont pas là. Dès le premier morceau de son sixième concert, la Société philharmonique a eu la satisfaction de voir sa tentative couronnée de succès.

L'ouverture nouvelle d'Auguste Morel a reçu un favorable accueil, véritablement mérité. L'introduction se fait remarquer par un choral pompeux dont l'impression a été grande. L'allégro, généralement inspiré de la manière de Weber, mais sans imitation servile, est animé, plein de couleur et de verve; le chant du milieu se distingue surtout par l'élégance de l'harmonie et le bon goût de la forme. Il y a beaucoup d'abondance et pourtant d'ordre et de lucidité dans les développements et l'enchaînement des modulations. Peut-être le volume sonore est-il un peu exagéré çà et là; mais c'est le faible du siècle, et le public s'y laisse aller volontiers. En résumé, voilà une brillante ouverture de concert, dont toutes les sociétés départementales et européennes feront bien de doter leur répertoire. Il est douteux qu'elles acceptent avec le même empressement, du moins dans sa totalité, la composition vocale et instrumentale de M. Henry Cohen, exécutée après cette ouverture.

C'est une sorte d'oratorio, moins le caractère sacré du sujet et la gravité du style, une façon d'opéra de concert, intitulé *Le Moine*. Le poëme est dû à la plume facile et connue de M. Hippolyte Lucas, qui a bien voulu, pour l'usage du musicien, découper le fameux roman de Lewis en douze scènes, subdivisées elles-mêmes, six par six et symétriquement, en deux parties assez considérables. Il importait peu que le poëte eût fait subir des modifications à la fable de Lewis. Le grand point était que le livret fournît au compositeur une suite de situations musicales. C'est à quoi l'écrivain a réussi. Disons même qu'à l'exception d'un petit nombre de vers trop prosaïques et de quelques expressions étonnées de se rencontrer dans le langage lyrique, le livret du *Moine* présente souvent des strophes bien tournées et d'une agréable facture. Le musicien n'a donc qu'à se louer du poëte. Mais le poëte a-t-il eu à se louer toujours du musicien? Si bienveillant qu'il fût, l'auditoire ne l'a pas pensé, et nous avons la faiblesse de penser comme l'auditoire.

Certes M. Henry Cohen ne peut faire valoir pour la défense de son œuvre les inconvénients d'une mauvaise exécution. L'orchestre, habilement dirigé par Berlioz, s'est bien comporté. Quant à l'exécution vocale, confiée à Mlle Dobré et Vavasseur, à MM. Jourdan et Hermann-Léon, elle a été, sinon entièrement satisfaisante, du moins plus que suffisante. D'ailleurs, la musique de M. Henry Cohen a l'avantage d'être fort claire. On y démêle tout de suite le bien et le mal. Aussi a-t-on distingué tout aussitôt le bon grain de l'ivraie. En vérité le bon grain n'est pas ce qui domine. Signalons pourtant avec des éloges sincères et d'autant moins suspects que la critique prétend user ailleurs de ses droits, la ravissante romance de Lorenzo : *Viens, c'est ton amant qui t'appelle*, mélodie exquise de sentiment et de grâce, chantée à merveille par Jourdan; le mouvement de valse du premier finale, que Mlle Vavasseur a terminé par un trille brillamment exécuté; le trio nocturne, *Quel divin charme!* très doux, très joli; la sérénade en chœur, *Dans l'azur qui se voile*, morceau qui a presque de l'originalité; le cantabile d'Ambrosio : *Sa joue à peine éclose*, dit avec art et passion par Hermann-Léon; enfin, le chœur du peuple : *Se peut il? C'était lui!...* où règne une élévation peu ordinaire. Dans un ouvrage aussi développé il y aurait bien encore à citer plusieurs traits épars; mais ce ne seraient que des passages détachés et non des morceaux complets. Le reste de la partition pèche par différents défauts. Ici, c'est la mélodie qui est incolore, languissante et même nulle; là, c'est le rhythme dont les allures contredisent le texte et la situation, comme dans cette phrase du duo d'amour : *O tendre et pure extase!* qui ne justifie pas plus un rhythme *alla militare*, que la période désespérée : *Laissez-moi la suivre*; ou bien encore c'est un accompagnement frétillant sous des paroles aussi peu dansantes que celles-ci : *Au jeûne, à la prière il faut avoir recours.* Ailleurs, ce sont des passages où les clameurs de l'orchestre étouffent les voix des chanteurs, ainsi que dans la strette du duo d'Ambrosio et de Mathilde; ou bien des roulades plus que déplacées, telles qu'en présente à l'oreille surprise la tirade d'Antonia : *Honte à toi, misérable!* Mais, va-t-on nous dire, il y a du moins des intentions dans l'orchestre. Eh, mon Dieu! oui; mais l'enfer aussi est pavé de bonnes intentions.... non réalisées. Et puis, combien de ces intentions qu'on peut traiter hardiment de puériles à l'instar de ce tremblement aigu des instruments à vent à propos de ce vers : *Ma lampe qu'un souffle agite!* Quel emploi abusif aussi de la petite flûte invariablement mariée aux cymbales et à la grosse caisse, dès que les mots *enfer*, *démon*, sont mis en jeu par le poëte! Quelle affectation à faire trop souvent des instruments de cuivre les compagnons obligés de la voix du moine! Le *padre* Ambrosio ne marche guère sans une escorte métallique; le trombone est son *fidus Achates*. En vérité, Meyerbeer n'a pas eu besoin de tout cet appareil pour faire dire, rien qu'en trois strophes, à sa mélodie du *Moine* ce que le *Moine* de M. Cohen est loin de dire en trois heures de musique.

Quoi qu'il en soit, si M. Henry Cohen veut se borner sagement à ne faire entendre dans les concerts que les bons morceaux cités plus haut, il pourra, nous le croyons, leur devoir de légitimes succès. Pour le surplus, le public demeurera aussi froid, aussi insensible que celui de la salle Sainte-Cécile, qui avait dû, au dire d'un de nos voisins, prendre d'un contre-poison célèbre au temps de Guy Patin, à savoir, de l'antimoine.

MAURICE BOURGES.

Concerts donnés par MM. Charles DE BÉRIOT, GOTTSCHALK et TELLEFSEN.

Nous l'avions dit, en annonçant l'arrivée de M. Charles de Bériot et de ses trois élèves : « Le maître ne pourra se dispenser de se faire entendre. » En effet, le maître, et quel maître! quel artiste charmant, ravissant que ce docte professeur! le maître s'est fait entendre le samedi de l'autre semaine; il nous a joué son trémolo, par lequel nous nous souvenons qu'il était déjà une fois rentré dans la carrière parisienne, il y a une douzaine d'années, lorsqu'il vint nous présenter sa belle-sœur, Pauline Garcia, qui en était encore à son début comme cantatrice. Le concert se donnait en ce temps-là, comme l'autre soir, dans la salle Ventadour, alors placée sous l'invocation de la muse appelée : Renaissance. Aujourd'hui comme alors, le grand artiste et l'ingénieuse fantaisie par lui brodée sur le thème de Beethoven, ont été reçus avec bravos, transports, enthousiasme. C'est que rien n'a changé en M. de Bériot depuis cette époque, et quoi qu'on dise souvent de l'inconstance de la mode, de la mobilité du public, le public et la mode lui sont restés fidèles par cette immense raison qu'il possède au plus haut degré le secret du goût français; qu'il est doué de l'esprit, de l'élégance, de la

facilité, de la grâce, qui ne vieillissent jamais parmi nous.

La musique de Bériot est tout-à-fait écrite à l'image de son talent. C'est quelque chose qui veut toujours plaire, mais qui ne veut arriver à son but que par les procédés les plus nobles et les plus purs. En l'écoutant, comme en l'exécutant, jamais on n'éprouve de fatigue ; jamais on ne tombe dans ces abîmes profonds, dans ces landes ingrates et stériles, dont tant de compositions anciennes et modernes sont parsemées : jamais on n'est tenté de lancer l'apostrophe sacramentelle : « Concerto, fantaisie, que me veux-tu ? » Non : de Bériot a pris au sérieux l'art de charmer l'oreille ; il l'a pratiqué avec conscience autant qu'avec amour : il y a subordonné les difficultés d'un instrument qui parfois a l'air de prétendre à devenir impossible, et il en est résulté que notre public et lui se retrouvent toujours au même point de sympathie intime.

Ces réflexions nous venaient en entendant non-seulement le trémolo, joué par lui, mais les deux concertos exécutés par ses élèves avec l'unité parfaite d'intention et d'effet que nous avons déjà signalée. Le dernier de ces concertos, portant le n° 7, est empreint tout entier de ce caractère d'élévation, d'aisance et de clarté, qui constitue l'individualité artistique de son auteur.

Pourquoi donc les détails d'un concert où Gottschalk jouait à côté de Bériot, avaient-ils été négligés au point d'étonner les moins exigeants, de rebuter les moins difficiles ? Pourquoi l'accessoire formait-il une si forte dissonance avec le principal ? Nous exceptons de notre critique un jeune et habile peintre, qui s'était abandonné au plaisir de reprendre son premier métier de chanteur, *pour cette fois seulement*; mais le reste ne méritait pas l'honneur de figurer sur un tel programme. Les grands et célèbres artistes ont au moins le droit d'être respectés, de même que les théâtres ont le devoir de ne pas se laisser compromettre.

Puisque nous avons nommé Gottschalk, disons un mot de la soirée déjà lointaine par lui donnée au profit des ouvriers de la maison Pleyel. L'infatigable et charmant pianiste a fait là une belle et bonne œuvre, dont la reconnaissance lui est acquise, et que personne n'eût pu avoir la folle pensée de ne pas accepter. A M. Pleyel, moins qu'à tout autre, il appartenait de déclarer, ce qui est vrai pourtant, que ses ouvriers n'avaient besoin de rien, parce que, grâce à son activité, à sa prudence, à son courage, il avait prévenu leurs souffrances et satisfait tous leurs besoins. Permis à Gottschalk d'avoir imaginé le contraire, en se fondant sur la règle commune. Il a donc offert de jeter son talent dans le plateau de la balance qu'il supposait vide, et son offre a été reçue, comme elle avait été faite, avec empressement et cordialité. Dans le concert, Gottschalk s'est prodigué : il a passé en revue presque tout son répertoire; mais le public n'a pas trouvé qu'il en donnât trop, et il lui a redemandé plusieurs de ses fantaisies si applaudies, si populaires. Wartel et Mlle Dobré l'assistaient de leur talent vocal.

Un autre pianiste, venu du fond de la Norwége, guidé par cette étoile de l'art qui montre à tous la route de Paris, M. Tellefsen, avait convié mardi dernier un public d'élite à la soirée qu'il donnait dans le fameux hôtel Lambert. M. Tellefsen était l'élève, l'ami, le religieux admirateur de Chopin. Il a recueilli la tradition du maître, et s'est pénétré de son esprit. Son style s'est formé du style de celui avec lequel il se sentait d'étroites affinités de sentiment et d'âme. C'est dire assez que le jeune artiste ne joue pas du piano comme tout le monde. Beaucoup d'autres étonneront, éblouiront plus que lui ; mais en revanche il en est peu qui sauront faire parler aux touches un langage mieux accentué, mieux senti, plus délicat, plus confidentiel. Il en est peu qui sauront mieux interpréter la poésie vaporeuse et un peu mystique dont le souffle du pianiste polonais a empreint toutes ses œuvres. M. Tellefsen l'a prouvé l'autre soir, en exécutant avec un talent tout à fait hors ligne un nocturne et une valse de Chopin, une polonaise du même pour piano et violoncelle. Il avait aussi parfaitement tenu sa partie dans un quatuor de Beethoven avec Alard, Franchomme et Casimir Ney. Dans des variations sur un thème original, et dans trois mazurkas, il s'est produit à la fois comme compositeur et comme exécutant ; il a obtenu et mérité des bravos à ce double titre.

Mme Dorus-Gras chantait dans ce brillant concert la Sicilienne de *Robert-le-Diable* et un boléro de Besozzi. Le jeune René Franchomme virtuose de dix ans, formé par les leçons et l'exemple de son père, y jouait un solo de violoncelle de façon à se faire traiter de petite merveille. Les applaudissements, les acclamations, les bis ne finissaient pas. Sans aucun doute, si Franchomme père n'était pas Franchomme, il serait heureux d'être son fils.

R.

CORRESPONDANCE.

Paris, 1er mai 1851.

Monsieur,

J'ai lu dans le numéro du 27 avril dernier de votre estimable journal, un article de M. Fétis père, dans lequel il rend compte d'une *découverte* qu'aurait faite M. Sax père, relativement à la construction des pianos, et dont le but est de neutraliser la pression que les cordes exercent sur la table d'harmonie.

Sans entrer ici dans l'examen de la valeur de cette invention, je dois à la vérité de déclarer que le 6 janvier 1836, M. Marion de La Brillantais, alors mon associé, fit la demande d'un brevet de 15 ans pour une construction de piano à chevalet compensateur, où les cordes de chaque note agissent alternativement en sens inverse sur la table d'harmonie, qui se trouve ainsi parfaitement dégagée de la charge que les cordes exercent sur elle dans les pianos ordinaires ; brevet qui lui fut accordé le 19 août suivant (1836).

Dans le mois d'avril de la même année, je construisis deux pianos droits d'après ce procédé, et en 1837, plusieurs pianos à queue dans le même système, dont l'un fut joué par M Thalberg dans le concert qu'il donna à cette époque au profit des incendiés de la rue du Pot-de-Fer. Une de nos pianistes-amateurs les plus distinguées, Mlle Nichols, possède encore aujourd'hui un semblable piano à queue, portant le n° 5602.

Quant à l'augmentation de la hauteur du chevalet, j'ai aussi fait plusieurs pianos où le chevalet, dans la basse principalement, est du double de la hauteur ordinaire.

Enfin, j'ai fabriqué, dès 1827 et 1828, quelques pianos carrés avec une table d'harmonie sans barres et, depuis, ce système a été essayé par plusieurs facteurs et mis en pratique très heureusement par M. Wolf'el, artiste aussi habile qu'ingénieux

J'ose espérer, Monsieur que vous voudrez bien publier cette lettre dans votre prochain numéro, pour éviter les difficultés qui pourraient s'élever sur la valeur industrielle de procédés de fabrication qui ont déjà été l'ob et d'un brevet et qui vont dans quelques mois tomber dans le domaine public (1).

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de ma considération la plus distinguée.

CAMILLE PLEYEL.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, les *Huguenots*, chantés par Roger, qui se fera entendre pour la dernière fois avant de prendre son congé, par Mme Viardot et par Levasseur.

*** La 91e représentation du *Prophète*, donnée mercredi dernier, n'a pas été moins belle que la précédente. La recette s'est élevée à près de 9,000 fr.

*** L'*Enfant prodigue* a été donné dimanche avec son succès accoutumé, quoiqu'on y regrettât vivement l'absence de Massol, remplacé par Marié. Ce n'est pas assez d'être un excellent musicien pour succéder au chanteur dont la voix magnifique a si victorieusement créé le rôle de Ruben.

*** *Sapho* a été jouée lundi et vendredi avec la *Vivandière*, dont Mlle Plunkett remplit maintenant le rôle principal. Petitpa s'est chargé de celui qu'avait créé Saint-Léon.

*** La première représentation de la *Corbeille d'oranges* aura lieu du 10 au 15 de ce mois.

*** A la liste des villes de France dans lesquelles le *Prophète* a été représenté, il faut ajouter Grenoble. Dès l'année dernière le chef-d'œuvre de Meyerbeer y a été donné avec le plus brillant succès.

*** Les répétitions de l'opéra comique en trois actes de M. Ambroise Thomas touchent à leur terme La première représentation en sera donnée prochainement

*** Dans le *Calife de Bagdad* et le *Tableau parlant*, les artistes se sont distingués à l'envi l'un de l'autre; les bravos se partagent entre Mme Ugalde, Meyer, Mocker et Sainte-Foy.

*** La commission des théâtres, consultée de nouveau par M. le ministre de l'intérieur sur la question de la réouverture du Théâtre-Historique et de la destination à lui donner, a émis un second avis, presque en tout point con-

(1) M. Pleyel a eu raison de penser que nous ne ferions nulle difficulté d'insérer sa lettre, sous toute réserve du droit de réponse et d'éclaircissements de la part de MM. Fétis et Sax père. La question nous paraît valoir d'être étudiée dans l'intérêt général et particulier.

forme au premier. Il est donc à présumer que M. Seveste obtiendra le privilége de ce théâtre avec affectation au genre lyrique.

*** Plusieurs journaux ont annoncé à tort la nomination de M. Ambroise Thomas comme professeur d'harmonie au Conservatoire, en remplacement d'Hippolyte Colet. Pour que la chose fût faite, il faudrait d'abord que le Comité des études musicales se fût réuni et eût dressé sa liste; que le directeur du Conservatoire eût soumis au si la sienne au ministre. Il faudrait, surtout, que l'auteur du *Caïd* et du *Songe d'une nuit d'été* se présentât comme candidat et l'on assure positivement qu'il n'en a pas l'intention, soit qu'il ne veuille pas d'une position inférieure, sous certains rapports, à celle de ses collègues de l'Institut, MM. Halévy, Carafa, Adolphe Adam, qui sont professeurs de haute composition, contre-point et fugue, soit qu'il appuye la candidature de l'un des aspirants à la classe d'harmonie. Jusqu'ici, les candidats connus sont, d'après l'ordre alphabétique, MM. Barbereau, Batiste, Boulanger, Georges Bousquet, Maleden, Henri Potier, A. Thys.

*** La Société des auteurs et compositeurs dramatiques a tenu dimanche dernier sa séance annuelle, sous la présidence de M. Viennet. Après la lecture des rapports, on a procédé au renouvellement du bureau et à la nomination des cinq membres, en remplacement de MM. Batton, Dupeuty, Lafitte, Lefranc et Félix Pyat, membres sortants. Les cinq membres nouveaux sont MM. Ambroise Thomas, Empis, Maquet, Brischarre et Marc Michel. La commission tout entière pour l'année 1850-1851 se compose donc, avec les membres qui viennent d'être nommés, de MM. Viennet, Victor Hugo, Anicet Bourgeois, Grisar, Camille Doucet, Ferdinand Langlé, Lockroy, de Villeneuve, Labiche et Nyon.

*** L'assemblée générale de l'Association des artistes musiciens est fixée au lundi, 26 de ce mois. Elle aura lieu à 1 heure, dans la grande salle de concert du boulevart Bonne-Nouvelle.

*** Vieuxtemps va se rendre successivement à Orléans, Tours et Bordeaux. Il donnera des concerts dans ces différentes villes avec Edouard Wolff.

*** Les *Deux Sergents*, de M. N. Louis, ont encore été représentés tout récemment, et pour la quatrième fois à Versailles. Un convoi spécial avait amené et ramené bon nombre de Parisiens, qui n'ont pas regretté le voyage.

*** Mme Steiner-Beaucé vient de contracter un engagement au théâtre de la Scala de Milan, pour l'automne et le carnaval de la saison prochaine.

*** M. Antonin Guillot donnera une soirée musicale mercredi prochain prochain, 7 mai, dans les salons de Tivoli, rue Saint-Lazare. Ses élèves y exécuteront la *Création* d'Haydn.

Chronique départementale.

*** *Marseille*, le 29 avril. — Rien de nouveau ici depuis les concerts de Mme Pleyel, si ce n'est quelques œuvres de musique sacrée : une messe solennelle de M. Amadeo, organiste à Saint-Joseph, et un *Stabat* de M. Proti, professeur à Marseille. Ces deux ouvrages, recommandables à des titres divers, contiennent des morceaux que l'on peut citer avec éloge. Nous aurons bientôt également un *Stabat* de M. Rius, autre professeur de la localité; puis, enfin, la messe de Rome de M. Sain-d'Arod, maître de chapelle honoraire du roi de Sardaigne. Depuis longtemps, on s'occupe de cet ouvrage : la société Trotebas, les chœurs du Conservatoire ont déjà fait plusieurs répétitions sous les yeux de l'auteur, et l'exécution en aura lieu très-prochainement dans l'église de Saint-Joseph, une des plus vastes et des mieux disposées pour les musiciens et pour l'auditoire. Ce qui ajoute encore à l'intérêt de cette solennité, c'est son but philanthropique. La messe de M. Sain-d'Arod sera donnée moitié au bénéfice des artistes musiciens et moitié au bénéfice des pauvres de la ville. Sous peu de jours, nous aurons, au grand théâtre, la première représentation de la *Chanteuse voilée* et la reprise de *Joseph*, ce chef-d'œuvre de Méhul, que l'on n'a pas entendu à Marseille depuis quinze ans au moins. En attendant, nous avons eu *Jérusalem*, qui n'a produit qu'un médiocre effet, malgré le zèle et le talent des artistes. Quant à l'opéra du crû intitulé le *Fou de Saint-James*, l'époque de son apparition est encore incertaine. Notre troupe lyrique est entièrement renouvelée pour l'année prochaine. M. Mathieu et Mlle Lavoye sont engagés à Lyon; M. Vial va bientôt débuter à Toulouse; Mme Rey-Sainton, à Bruxelles; MM. Ramonat et Depassio ne sont point encore fixés sur leur nouvelle destination. Le seul artiste réengagé pour la prochaine campagne qui doit ouvrir en septembre est M. Puget, notre ténor léger, dont le contrat a été définitivement signé ces jours derniers. Le nouveau personnel est jusqu'ici tout-à-fait inconnu : le directeur l'entoure du plus profond mystère.

*** *Boulogne sur-Mer*, 30 avril. — Le deuxième concert au bénéfice des pauvres a eu lieu lundi au milieu d'un auditoire très-nombreux. MM. les amateurs et plusieurs artistes, dont deux nouveaux, en ont fait les frais. Le premier de ces artistes, M. O'Kelly, est un jeune pianiste qui est venu se fixer ici, et qui y est arrivé précédé d'une réputation que la soirée de lundi n'a fait que justifier. Le *Concerto* de Weber, exécuté par lui, a été rendu avec une habileté telle, que les nombreuses difficultés renfermées dans ce morceau ont passé inaperçues. M. O'Kelly est un très-agréable pianiste; son début a été couronné de succès. Nous nous plaisons à le constater.

*** *Limoges*. — Mme Widemann est attendue dans cette ville, où elle doit donner pendant le mois de mai une série de représentations qui promettent d'être aussi fructueuses que celles de l'année dernière. Elle nous fera connaître le *Prophète* de Meyerbeer, et chantera en outre la *Reine de Chypre* et *Charles VI*.

*** *Nancy*, 24 avril. — La belle solennité religieuse qui a eu lieu lundi dernier, lendemain de Pâques, à la cathédrale de cette ville, n'a rien laissé à désirer sous le rapport de l'exécution artistique. Toutes les parties de la magnifique partition religieuse d'Adolphe Adam ont été rendues avec un ensemble admirable, grâce au concours intelligent des artistes et amateurs, et surtout au zèle de ceux-ci; et, pour rendre hommage à la vérité, nous devons ajouter que ce sont principalement les dames qui ont fait preuve de plus d'assiduité aux répétitions. Les solos ont été admirablement chantés par Mlle Marie Lévis, artiste, et plusieurs amateurs. La voix de Mlle Lévis a toujours été d'une suavité, d'une pureté et d'une justesse admirables. C'est surtout dans le chant de l'*Agnus Dei*, empreint à un haut degré d'un ineffable caractère de religiosité, que Mlle Lévis a eu l'occasion de faire briller, non-seulement les dons qu'elle tient de la nature, mais surtout l'excellence de sa méthode. Les transitions harmoniques ont été parfaites, et les sons filés soutenus avec une égalité, une ampleur de moyens obligés pour bien rendre la gravité mélodique de la musique religieuse. M. B. . a chanté le *Credo* dans un très-bon style. Le magnifique cantique *O salutaris!* pour deux ténors, baryton et basse, est le morceau capital de l'œuvre. Il a produit grand effet. La partie du premier ténor a été tenue par M. Pecqueur. Le charme sympathique de la voix de ce jeune homme a fait sensation. M. Moulins, comme chef d'orchestre, M. Gérolt, comme chef des chœurs, ont droit aux sincères remercîments des amis de l'art, pour la part fort grande qu'ils ont prise à la bonne exécution de l'œuvre. Vingt artistes de Metz étaient venus nous apporter leur précieux concours. L'Association des artistes n'a eu qu'à se louer, à cette occasion, de la bienveillance libérale, éclairée de M. l'archevêque de Nancy, qui assistait à la cérémonie entouré de ses vicaires généraux. Mmes de Sivry, des Réaulx et Maguin s'étaient chargées de la quête en faveur de l'œuvre. Cette quête a produit 708 fr. 60 c. Ces dames ont fait preuve, pour l'accomplissement de leur mission, d'un dévouement au-dessus de tout éloge. La foule, en effet, était si compacte dans les deux côtés latéraux de la nef, que la circulation y était devenue tout-à-fait impossible; et cependant elles ont bravement circulé au milieu de cette foule pour mêler l'obole du prolétaire avec l'offrande du riche. Il faut leur adresser des remercîments ainsi qu'à M. Hormille, président du Comité de l'Association à Nancy, qui a eu besoin de puiser dans un désir ardent d'être utile à ses semblables, la courageuse résolution de ne ne s'arrêter devant aucun obstacle, pour mener à bien cette belle et bonne œuvre.

*** *Lille*, 28 avril. — La salle destinée à l'exécution du Festival s'élève rapidement. Déjà l'on peut apercevoir de la promenade de notre ville les grosses charpentes; mais il est difficile à ceux qui ne connaissent pas les plans, de se rendre compte encore de l'ensemble des dispositions. Le public, qui probablement fera de ce point de l'Esplanade l'objet de ses promenades, ne sera sans doute pas fâché d'avoir dès à présent une idée de cette construction gigantesque, qui s'annonce comme devant réunir aux conditions indispensables de sonorité, l'avantage de présenter un coup d'œil d'ensemble magnifique et en dehors de toutes les proportions connues. Dans sa plus grande longueur, la salle a 76 mètres et 48 mètres 64 centimètres dans sa largeur moyenne; soutenu par quatre rangées de colonnes, un plafond cintré, d'une seule pièce, la recouvre. Les parties extrêmes présentent des pans coupés à l'extérieur; mais l'une d'elles, au-dedans, n'offre à l'œil qu'une surface arrondie; c'est là que se trouve l'orchestre disposé en étages, de manière à ce que les sons de tous les instruments se projettent sans entraves et parviennent aux auditeurs les plus éloignés; deux plans inclinés, placés latéralement en avant de cet orchestre et en forme d'éventail, recevront les dames et les chanteurs des chœurs. Au point culminant de l'orchestre est placé un orgue dont le buffet complète la décoration architecturale de cette partie de la salle, qui naturellement appelle tous les regards. A partir de l'orchestre, les lignes latérales vont en s'écartant du centre. Une rangée de sept gradins s'y élève de chaque côté et se relie avec un immense amphithéâtre qui fait face à l'orchestre; il est composé de 21 banquettes superposées, divisées en trois séries que séparent des couloirs, pour en faciliter l'accès. Le parterre, également divisé en trois parties, est couvert de banquettes posées de face pour celles du centre obliquement pour celles des côtés; on en compte 48 dans la profondeur. Il y a ainsi plus de 3,000 mètres courants de banquettes, ce qui permet d'asseoir à l'aise six mille personnes. On peut donc se figurer l'ensemble de cette salle comme représentant un monstrueux porte-voix, dont les exécutants occupent l'embouchure. Cette disposition toute nouvelle dont l'honneur reviendra à l'architecte, M. Benvignat, lui a permis de réduire la longueur du vaisseau au profit d'une meilleure audition pour tous, et d'assurer à chaque spectateur un aspect plus complet de toutes les parties de la salle, de manière à charmer tout à la fois les yeux et les oreilles. Pour le bal, les banquettes du parterre disparaissent; une partie est replacée perpendiculairement à l'orchestre, de manière à laisser libre au centre un espace de 36 mètres 50 centimètres sur 15 mètres 40 centimètres, ou de 562 mètres carrés pour les évolutions des danseurs. Au sommet des gradins, quelques banquettes peuvent s'enlever pour fournir une large promenade par laquelle on fera le tour de la salle. Qu'on y joigne un splendide éclairage, et l'on aura réalisé l'une de ces féeries que l'imagination crée sans croire à leur possibilité. On a pu remarquer dans la description qui précède, une innovation que la commission a introduite dans son programme : c'est l'orgue aux puissants accents, aux harmonies si riches et qui se mêlent si heureusement aux inspirations religieuses. Il était le complément obligé d'une exécution de musique sacrée, soit que seul, il vienne accompagner certains chœurs dont le caractère suave d'inspiration céleste perdrait au contact de l'orchestre, soit que, joignant au mouvement de tous les instruments, son souffle énergique, il comble tous les vides et remplisse de sa grande voix toute la capacité du local. C'était une grande difficulté de se procurer un instrument de ce genre qui ne se fabrique ordinairement que sur commande; une circonstance toute fortuite en a fait rencontrer un qui a sa destination, mais dont on a pu obtenir

la disposition momentanée. On espère aussi posséder dans nos murs et voir assister à la fête les célébrités musicales de l'époque dont les œuvres doivent être exécutées. Une tribune est préparée pour les recevoir. Quoi de plus capable de jeter un grand lustre sur la solennité que la présence de ces génies supérieurs, montrant ainsi l'importance qu'ils attachent, au point de vue de l'art, à cette exécution grandiose de ce que l'inspiration musicale a produit de plus beau dans tous les genres! Quel stimulant pour les exécutants de se trouver sous l'œil même de celui qui a conçu les nobles pensées qu'ils sont chargés de rendre! Quel bonheur pour les nombreux auditeurs de pouvoir, sous le charme de l'audition d'un chef-d'œuvre, échanger un sympathique regard avec celui qui sait si bien parler à leurs âmes et d'applaudir tout à la fois l'auteur et l'œuvre! C'est un beau triomphe pour de grands artistes de voir des milliers d'hommes se lever tout frémissants d'enthousiasme sous une parole inspirée, et la musique en est une; la commission les conviera à venir le goûter. Nous voudrions dire aussi les promesses de l'exécution musicale, principal objet de la fête; mais il ne serait possible d'en parler que d'une manière incomplète. Beaucoup de morceaux sont à l'étude; on essaie avant de fixer le programme quels sont ceux qui sont susceptibles de produire les grands effets indispensables pour une réunion aussi nombreuse. Les études, grâces au zèle et à l'empressement des dames de la ville qui, au nombre de plus de deux cents, les suivent assidument, grâces aussi à celui de MM. les amateurs et artistes, tant des chœurs que de l'orchestre, font de rapides progrès dans toutes les parties. On n'attend plus que le résultat des répétitions générales, qui doivent commencer cette semaine, pour fixer le choix définitif des morceaux provisoirement inscrits dans les programmes. Le local de l'Académie de musique s'étant trouvé trop exigu pour le nombre des exécutants, la Mairie a mis le salon blanc à la disposition de la commission organisatrice. Nous touchons donc au moment où nous pourrons initier tous les amateurs au plan d'exécution musicale que se sont fait les commissaires chargés de ce soin. Une très-prochaine communication fera connaître les morceaux choisis et les noms des artistes *solo* engagés; elle dira les motifs qui ont dirigé les choix et le caractère spécial de chacune des œuvres destinées à présenter, par leur ensemble, l'art musical dans la plus grande perfection qu'il ait atteint jusqu'à nos jours.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles.* — Les représentations du théâtre du Cirque ont cessé. Tout en rendant justice à M. Bocca, on ne peut nier que le répertoire du théâtre italien n'a pas été exactement ce que l'on aurait désiré qu'il fût. Il a trop donné dans le genre sérieux. On assure que plusieurs artistes de la troupe italienne du Cirque se proposent de donner des représentations dans quelques grandes villes du pays. — Parmi les nombreux concerts qui ont lieu dans le courant du mois, nous citerons le concert spirituel qui a eu lieu sous les auspices de l'Académie au profit de la caisse centrale des artistes. L'orchestre du Conservatoire était à son poste, au grand complet, sous la direction de M. Fétis. Il a exécuté l'ouverture d'*Egmont* et celle d'*Obéron* avec l'ensemble, la vigueur et la délicatesse qui sont devenus pour lui des qualités de tradition. La première partie du concert était presque entièrement composée de fragments du *Stabat* de Rossini. L'air de ténor, chanté par Lucchesi avec un profond sentiment qui le distingue; l'air de basse où M. Morelli a fait vibrer une fois encore les cordes sonores de sa belle voix; le délicieux quatuor *Sancta Mater*, et l'air avec chœur : *Propeccatis*, ont tour à tour provoqué les applaudissements d'un auditoire choisi. La prière de Moïse a terminé le concert. — M. Bartelloni s'est fait entendre sur le violon dans la salle de M. Berden. Le *Stradivarius* de M. Bartelloni est sans contredit un des derniers survivants de l'espèce, en même temps qu'un des mieux conservés. La qualité de pianiste napolitain, prise par M. Montuori, avait inspiré peu de confiance. Dès le premier morceau, il était facile de voir que cet artiste n'est pas d'un pays où l'art du piano soit avancé.

*** *Liége*, 28 avril. — La *Fée aux Roses* et les *Huguenots* sont les deux ouvrages importants qui ont occupé depuis peu le théâtre. L'opéra d'Halévy est monté avec un luxe peu ordinaire. Cinq décors tout neufs y produisent un effet magique. L'orchestre continue à bien marcher, et les artistes se sont surpassés dans leurs rôles. La reprise des *Huguenots* s'est faite aussi avec une pompe inusitée. Plusieurs morceaux en ont été rendus par les chanteurs avec un vrai talent.

— Le 3e et dernier concert de l'Association musicale a eu lieu au Casino et avait attiré beaucoup de monde. Le programme était fait pour piquer la curiosité. Le finale du 4e acte du *Prophète*, la conjuration et bénédiction des poignards des *Huguenots*, tout cela chanté par des amateurs; M. Nabich, le tromboniste; les *Jeunes filles et l'Ondine* de Terry; l'ouverture de l'*Enfant prodigue* : voilà certes un menu de concert fort respectable et digne de fixer l'attention. Disons tout d'abord que Meyerbeer a été bien traité par nos amateurs, et que l'illustre maestro aurait trouvé peu à redire à ses interprètes improvisés. L'orchestration si belle, si pure, si nuancée du 4e acte du *Prophète*, a été bien comprise; les chœurs ont marché avec ensemble. La conjuration et la bénédiction des poignards des *Huguenots* ont été littéralement enlevées. Les solos avaient de dignes interprètes et des voix puissantes et sonores. L'air de *Prendi per me* de Bériot a été parfaitement dit par Mme D... M. Nabich, membre de la chapelle de S. A. le duc de Saxe-Weimar, dont le public liégeois a pu déjà apprécier le talent, il y a quelques années, s'est fait entendre deux fois dans cette soirée. M. Nabich a su tirer du trombone un parti vraiment étonnant. Cet instrument, qui semblait ne devoir jamais sortir de ce qu'on appelle la *batterie de cuisine*, est venu prendre place au premier rang. Roulades, trilles, traits les plus scabreux, chants expressifs, tout cela est rendu par M. Nabich avec une aisance parfaite. Il a exécuté successivement un fort beau concerto de Ferdinand David et une fantaisie sur des motifs de Bellini. Ce dernier morceau surtout a produit le plus vif plaisir. M. Nabich a provoqué à plusieurs reprises des applaudissements unanimes et justement mérités. La gracieuse composition de M. Terry, les *Jeunes filles et l'Ondine*, a été plus goûtée encore qu'au dernier concert. La commission de l'Association a eu l'heureuse idée de faire suivre ce concert d'un bal en quelque sorte improvisé et qui a été charmant.

*** *Londres.* — Mlle Ida-Bertrand, que nous avions déjà applaudie et admirée à son premier début à Londres dans la dernière saison, a reparu cette année sur notre théâtre dans le rôle d'Orsini de *Lucrezia Borgia*. A son apparition, le public, heureux de la revoir, l'a reçue par une salve d'applaudissements. Elle a dit d'une manière admirable l'introduction, et le fameux *Brindisi* a été pour elle un vrai triomphe; elle l'a chanté avec une verve, un abandon et une grâce qui ont excité un tel enthousiasme qu'elle a dû le répéter au milieu d'un tonnerre d'applaudissements.

*** *Parme.* — *Il Fornaretto*, opéra nouveau, par Sanelli, l'auteur de *Luisa Strozzi*, a eu le plus brillant succès.

*** *Francfort-sur-le-Main.* — Le grand concert au bénéfice des artistes de notre orchestre, qui a eu le vendredi saint, avait attiré un grand nombre d'amateurs de musique. Ce concert a été sous tous les rapports très-intéressant, non seulement par le programme, mais aussi par l'exécution parfaite des morceaux et par les artistes renommés qui y ont concouru. Nous ne citerons du programme que plusieurs compositions de Beethoven et de Mendelssohn, des airs chantés par MM. Tichatscheck et Detimer, et des morceaux exécutés par MM. Pauer, Lutz, Rosenhain, et surtout par Mlle Teresa Milanollo. La célèbre artiste, qui va quitter notre ville, se faisait entendre pour la dernière fois avant son départ. Teresa Milanollo a donné récemment huit concerts au théâtre de notre ville, chaque fois devant une salle entièrement remplie et avec des transports d'enthousiasme. Si nous ajoutons à cela les concerts de 1842 et 1845, donnés avec sa sœur Marie, nous en aurons eu 27. Voilà des résultats que nul autre artiste n'a obtenus ici. Les applaudissements des connaisseurs ne lui ont pas manqué. Les artistes de l'orchestre lui ont dédié une médaille en argent, sur le revers de laquelle on voit les emblèmes de notre ville. Nous devons dire que les pauvres lui ont témoigné la plus vive reconnaissance, pour leur avoir accordé un concert gratuit, et distribué la recette d'un concert donné à leur bénéfice à la salle du spectacle.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS ET Cie,

Editeurs, 87, rue Richelieu, et 40, rue Vivienne, à Paris.

MOIS DE MARIE
DE SAINT-PHILIPPE.
HUIT MOTETS

A UNE ET DEUX VOIX AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORGUE,

Dédiés à Sa Majesté très fidèle DONA MARIA DA GLORIA, reine de Portugal,

Par ADOLPHE ADAM.

N° 1.	AVE MARIA, hymne à la Vierge, pour soprano et accompagnement de hautbois, *ad lib.*	3 »
2.	AVE MARIA, solo pour contralto	3 »
3.	AVE MARIA, duo pour soprano et contralto, avec accompagnement de hautbois, *ad lib.*	4 50
4.	AVE VERUM, solo pour soprano	2 50
N° 5.	AVE REGINA COELORUM, duo pour soprano et mezzo soprano	3 75
6.	INVIOLATA, id. id.	3 75
7.	O SALUTARIS, pour soprano.	3 »
8.	AVE MARIS STELLA, duo pour soprano et mezzo soprano.	5 »

BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu, et 40, rue Vivienne.

COMPOSITIONS CÉLÈBRES JOUÉES PAR LES AUTEURS DANS LEURS CONCERTS.

CH. DE BÉRIOT.

SEPTIÈME CONCERTO

Prix, avec piano : 18 fr. — Le quatuor : 10 fr. — L'orchestre : 15 fr.

LE TRÉMOLO

Prix, avec piano : 7 fr. 50 c. ; avec orchestre : 15 fr.

ANDANTE ET RONDO RUSSE

EXTRAITS DU DEUXIÈME CONCERTO.

Prix, avec piano : 15 fr. — Avec quatuor : 18 fr. — Avec orchestre : 24 fr.

ÉTUDES.

Op. 9. Dix études ou caprices pour violon seul 10 »
Op. 27. Six études brillantes id. 10 »
Les mêmes avec accompagnement de piano. . . . . 15 »
Op. 29. Trois caprices brillants ou études pour violon seul . . . . . 9 »
Op. 37. Trois études caractéristiques pour violon avec accompagnement de piano 9 »
Op. 43. Trois grandes études pour deux violons concertants . . . . . 9 »

CONCERTOS.

Op. 26. 1er concerto, avec acc. d'orch . . . . 24 »
— avec acc. de quatuor . . 18 »
— avec acc. de piano. . . 12 »
Op. 32. 2e concerto, avec acc. d'orch . . . . 30 »
— avec acc. de quatuor . . 24 »
— avec acc. de piano . . . 20 »
— complet. . . . . 40 »
Op. 44. 3e concerto, avec. acc. d'orch. . . . 30 »
— avec acc. de quatuor . . 24 »
— avec acc. de piano . . . 20 »
— complet. . . . . 40 »
Op. 46. 4e concerto, avec acc. d'orch . . . . 20 »
— avec acc. de quatuor. . 15 »
— avec acc. de piano . . . 12 »
— complet. . . . . 30 »
Op. 55. 5e concerto, avec acc. d'orch . . . . 20 »
— avec acc. de piano . . . 12 »
— complet. . . . . 30 »
Op. 70. 6e concerto, avec acc. de piano . . . 12 »
— le quatuor seul. . . . . 10 »
— l'orchestre seul. . . . . 20 »

AIRS VARIÉS ET FANTAISIES.

Op. 1. 1er air varié en *ré* min., avec acc. de quatuor. . 15 »
— avec acc. de piano. 7 50
Op. 2. 2e air varié en *ré* maj., avec acc. de quat. 15 »
— » de piano 7 50
Op. 3. 3e air varié en *mi*, avec acc. d'orchestre 15 »
— » de piano.. 7 50
Op. 5. 4e air varié. air montagnard en *si* bémol, avec acc. de quatuor. 15 »
— » de piano. . 7 50
Op. 7. 5e air varié en *mi*, avec acc. d'orchestre 15 »
— » de piano. . 7 50
Op. 9. Dix études ou caprices. . . . . 10 »
Op. 12. 6e air varié en *la* avec acc. d'orchestre 15 »
— » de piano.. 7 50
Op. 15. 7e air varié en *mi*, avec acc. d'orches. 15 »
— » de piano. 7 50
Op. 30. Le Trémolo, caprice, avec acc. de piano. 7 50
— avec acc. d'orchestre. 15 »
Op. 32. Andante et rondo russe, extraits du 2e concerto..... avec acc. d'orchestre. 24 »
— avec acc. de quatuor 18 »
— avec acc. de piano.. 15 »
— complet..... 30 »
Op. 42. 8e air varié en *ré*, avec acc. d'orchestre, 15 »
— avec acc. de piano. . 7 50
Op. 52. 9e air varié en *ré*, avec acc. d'orchestre. 18 »
— avec acc. de piano.. 9 »
Op. 69. 10e air varié, avec acc. d'orchestre. 18 »
— avec acc. de piano. . 9 »

DUOS CONCERTANTS
POUR PIANO ET VIOLON.

Op. 6. Fantaisie sur le chœur des drapeaux du *Siége de Corinthe*. . . . . 9 »
Op. 8. Fantaisie sur des motifs de *Moïse*. . 9 »
Op. 10. Souvenir de *la Muette de Portici*. . 9 »
Op. 11. Fantaisie sur des motifs du *Comte Ory*. . . . . 9 »
Op 13. Variations brillantes en *ré*, dédiées à la reine des Pays-Bas. . . . . 9 »
Op. 14. Grandes variations en *la mineur*, dédiées à Mme Cottinet. . . . . 9 »
Op. 16. Fantaisie sur des motifs de *Guillaume Tell* . . . . . 9 »
Op. 17. Variat. sur la *tyrol.* de *la Fiancée*. . 9 »
Op. 18. Duo brillant sur des motifs de la *Sonnambula* . . . . . 9 »
Op. 19. Duo brillant en *mi*, dédié à Mme Pertin de Vaux. . . . . 9 »
Op. 20. Fantaisie brillante sur les motifs du *Pré aux Clercs*. . . . . 9 »
Op. 21. Duo sur l'*Elsire d'amore* . . . . . 9 »
Op. 22. Duo brill sur *I Puritani*. . . . . 9 »
Op. 23. Deux Nocturnes sur les *Soirées de Rossini* (2 suites). Chaque. 7 50
Op. 24. Duo sur les motifs de l'*Ambassadrice*. 9 »
Op. 25. Duo sur un *thème original en si*. . . 9 »
Op. 28. Fantaisie sur la *Norma*. . . . . 9 »
Op. 31. Duo brillant sur le *Domino noir*. . . 9 »
Op 33. Duo brill. sur des motifs de *Zanetta*. 9 »
Op. 24. Trois Noct. *sur des Méloc. de Schubert*.
N° 1. *Les plaintes de la jeune fille* et *la Poste*. 7 50
2. *La jeune Religieuse, Ave Maria*, et l'*Illusion* 7 50
3. *Le Roi des Aulnes* et *la Sérén*. 7 50
Op. 35. *Le Fruit de l'étude*. Six duos faciles et brillants (2 suites). Chaque. 9 »
Op. 38. Grand duo sur les *Diamants de la Couronne*. . . . . 9 »
Op. 39. *Souvenirs d'Auber*, grand duo. . . . 9 »
Op. 40. Deux duettini sur le *Stabat* de Rossini (2 suites) . . . . . Chaque. 7 50
Op. 41. Le *Progrès*. Six duos brillants et non difficiles. (2 suites). . . . Chaque. 10 »
Op. 45. Six morceaux de salon sur des thèmes originaux (3 suites). . . . Chaque. 9 »
Op. 47. Grand duo sur *Semiramide*. . . . . 9 »
Op. 48. *Souvenir de Boulogne*, deux duos. (2 suites) . . . . . Chaque. 7 50
Op. 49. *Les Intimes*, deux duos. (2 suites). . . . . Chaque. 7 50
Op. 50. *La Soirée*. Deux duos. N° 1. *La Chasse*. N° 2. *Le promptu*. . . . Chaque. 7 50
Op. 51. Duo concertant sur la *Part du Diable*. 9 »
Op. 53. Deuxième grande fantaisie sur *Guillaume Tell*. . . . . 9 »
Op. 54. Duo brillant sur la *Sirène*. . . . . 9 »
Op. 56. Grand duo sur le *Barbier de Séville*.. 9 »
Op. 59. Valses. . . . . 9 »
Op. 60. Grand duo sur la *Gazza ladra*.. . . 9 »
Op. 61. Grand duo sur la *Muette de Portici*.. 9 »
Op. 62. Duo brillant sur le *Val d'Andorre*. . 9 »
Op. 63. Grand duo sur la *Donna del Lago*. . 9 »
Op. 64. Duo brillant sur *Haydée*. . . . . 9 »
Op. 65. Duo brillant sur le *Prophète*. . . . . 9 »
Op. 66. Duo brillant sur la *Cenerentola*.. . . 9 »
Op. 67. Sonate concertante. . . . . 9 »
Op. 72. Duo brillant sur le *Pirate*. . . . . 9 »
Grand Duo sur les *Huguenots*. . . . . 9 »
Grand Duo sur la *Favorite* . . . . . 9 »
Grand Duo sur *Robert-le-Diable* . . . . . 9 »

DUOS
POUR DEUX VIOLONS.

Op. 57. Trois duos concertants, 3 suites.. Ch. 9 »

TRIOS
POUR PIANO, VIOLON ET VIOLONCELLE.

Op. 4. Trio sur des motifs de *Robin des Bois*. 15 »
Op. 58. Premier grand trio. . . . . 15 »
Op. 71. Deuxième grand trio. . . . . 15 »

DUOS CONCERTANTS
DE LABARRE ET DE BÉRIOT,
POUR VIOLON ET HARPE.

Op. 6. Fantaisie sur le *Siége de Corinthe*. . 7 50
Op. 8. Fantaisie sur les motifs de *Moïse*. . . 7 50
Op. 10. Souvenirs de la *Muette de Portici*. . 7 50

HENRI VIEUXTEMPS.

CONCERTOS.

Op. 10. Grand concerto, dédié au roi des Belges.
— le violon principal . . 12 »
— avec acc. d'orchestre.. 36 »
— avec acc. de quatuor.. 24 »
— avec acc. de piano . . 24 »
— complet . . . . . 50 »
Op. 8. Deuxième concerto avec acc. d'orch.. 18 »
— avec acc. de piano. 12 »
— complet. . . . . 25 »
Op. 25. Troisième grand concerto, dédié à Guillaume II, roi de Hollande.
— violon princip. seul 12 »
— avec acc. d'orchestre 50 »
— avec acc. de quatuor 30 »
— avec acc. de piano.. 25 »
— complet. . . . . 60 »

ÉTUDES, FANTAISIES ET AIRS VARIÉS.

Air varié sur le *Pirate*, avec accomp. de piano 7 50
Op. 7. Romances sans paroles, avec acc. de piano, 2 suites. Chaque 9 »
Op. 9. Hommage à Paganini, caprice sur des thèmes de Paganini, avec acc. d'orch. 15 »
— avec acc. de piano 7 50
Op. 11. Fantaisie-caprice avec acc. d'orchestre 20 »
— avec acc. de piano... 12 »
Op. 15. Les Arpéges, caprice av. acc. de violoncelle obligé et d'orchestre 20 »
— avec acc. de piano.. 10 »
Op. 16. Six études de concert, avec acc. de piano. 2 suites. Chaque 9 »
— p. viol. seul. Ensemble 9 »
Op. 17. Souvenir d'Amérique, air varié sur l'air américain. *Yankee doodle*, av. acc. piano 6 »
— av. acc. de quatuor 10 »
Op. 18. La *Norma*, fantaisie sur la 4e corde du violon avec acc. d'orchestre 20 »
— avec acc. de piano.. 10 »
Op. 21. Souv. de Russie, fant. av. acc. d'orch. 24 »
— — av. acc. de piano 9 »
Op. 22. Premier morceau de salon, air varié avec acc. de piano 6 »
Op. 22. Deuxième morceau de salon, air varié avec acc. de piano 7 50
— Troisième morceau de salon, rêverie, adagio avec acc. de piano. . . . . 6 »
Op. 27. Grande fantaisie sur des thèmes slaves:
la partie principale de violon. 6 »
avec acc. d'orchestre . . . . 25 »
avec acc. de piano. . . . . 12 »
complet . . . . . 30 »

DUOS CONCERTANTS
POUR PIANO ET VIOLON.

Grand duo sur le *Duc d'Olonne*. . . . . 9 »
Grande fantaisie concertante sur *Oberon*. . . 9 »
Op. 12. Grande sonate concertante en 4 part. 15 »
Op. 19. Duo brill. sur les motifs de *Don Juan* 9 »
Duo brillant sur des airs hongrois . . . . . 10 »
Fantaisie concertante sur les *Huguenots* . . . 10 »
Duo sur le *Prophète*. . . . . 9 »

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 19. 11 Mai 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cᵉ, 13, Regent street.
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leizig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an . . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Lettre de M. **Fétis** père sur la découverte d'un nouveau principe physique pour le perfectionnement des pianos. — Troisième théâtre lyrique. — Lettre à M. le prince de la Moskowa, par **J. d'Ortigue.** — Concerts, dernière soirée de Vieuxtemps, M. Antonin Guillot, par **Henri Blanchard.** — Correspondance, Paris, Berlin. — Nouvelles et annonces.

SUR LA DÉCOUVERTE D'UN NOUVEAU PRINCIPE PHYSIQUE

Pour le perfectionnement des pianos.

Bruxelles, 8 mai 1851.

Ce n'est pas sans étonnement que j'ai lu dans le numéro 18 de la *Gazette musicale* une lettre de M. Camille Pleyel, dont le but est d'élever des réclamations contre l'analyse que j'ai donnée dans le numéro précédent d'une *découverte* (je maintiens à bon droit l'expression) de M. Sax père, qui, je le soutiens encore, exercera une très grande influence sur l'avenir de la construction des pianos. Mon étonnement provient non de ce que M. Pleyel élève une question de priorité, circonstance qui se reproduit chaque fois qu'une idée nouvelle se fait jour ; mais de ce que l'auteur de la lettre présente, par inadvertance sans doute, comme objet principal de l'invention ce qui n'en est évidemment que l'accessoire. J'ai vu M. Pleyel autrefois fort occupé d'essais pour l'amélioration des pianos, et je le croyais très capable de saisir, au simple énoncé, la valeur des choses qui tendent à ce résultat. J'avais tâché de donner à mes explications toute la clarté possible : il paraît que je n'ai pas atteint mon but. Permettez-moi, Monsieur, de remettre la question à son véritable point de vue et d'en faire disparaître les ambiguïtés par lesquelles on pourrait l'obscurcir.

Et d'abord je dois vider la question de priorité qu'on oppose à quelques-uns des corollaires de la découverte de M. Sax. Lorsque j'ai communiqué à ce savant acousticien la lettre de M. Pleyel, il y a fait une réponse péremptoire en mettant sous mes yeux le brevet qu'il a obtenu au mois d'octobre 1829 pour ce même piano qu'il vient d'exécuter aujourd'hui. Occupé alors de constater par de belles expériences les phénomènes de la production des sons dans les trois systèmes de tubes des instruments à vent cylindriques, coniques et paraboliques, il ne songea point à tirer parti immédiatement de ce brevet. Plus tard vinrent les événements de 1830, qui paralysèrent ses travaux et le mirent dans la nécessité de se préoccuper des moyens de soutenir son établissement. Le temps s'écoula, et le moment vint où, pour ne pas perdre le bénéfice de son invention, M. Sax fut obligé de demander le renouvellement de son brevet, s'appuyant sur les circonstances qui ne lui avaient pas permis d'en faire usage. Sa demande fut accueillie, et de nouveau un brevet lui a été concédé pour le terme de quinze années. L'objet des deux brevets est identiquement le même, sans variation, sans modification aucune. M. Sax n'essaie pas, ne tâtonne pas : il sait tout d'abord ce qu'il doit produire.

Examinons maintenant la valeur des réclamations. En 1836, un associé de M. Pleyel obtient un brevet d'invention pour un piano à chevalet compensateur sur lequel les cordes agissent en sens inverse et dégagent la table d'harmonie de sa charge ordinaire. M. Pleyel construit en 1836 et 1837 plusieurs instruments d'après ce système, et M. Thalberg joue un de ces pianos dans un concert donné à la même époque. Je n'écris pas pour faire remarquer que 1836 et 1837 viennent longtemps après 1829 : la priorité est évidente en faveur de M. Sax; mais encore une fois, je ne viens pas défendre ses droits sous ce rapport, car je m'occupe d'art, de science, et non d'industrie. Ce que j'ai à dire est plus sérieux. M. Thalberg joue un des pianos construits dans le nouveau système en 1837. Mais vraisemblablement quelque chose s'opposait à ce que l'amélioration qu'on espérait répondît à cette attente, car depuis lors M. Thalberg n'a plus joué que des pianos de M. Erard ; et, ce qui est plus significatif encore, M. Pleyel, qui fabriquait en 1836 et 1837 des pianos d'après le système dont il s'agit, l'abandonne ensuite, et, durant quatorze années, rentre dans le système ordinaires des chevalets non compensateurs.

En 1827 et 1828, M. Pleyel a construit quelques pianos carrés avec une table d'harmonie sans barres ; il oublie de dire que des pianos de ce genre avaient été fabriqués dès 1825 par Clementi et Collard, de Londres, et que ces tables étaient courtes, à sommier métallique prolongé. Ces pianos n'avaient pas de son, et M. Pleyel y a sagement renoncé aussi bien que ses devanciers.

Enfin, *quant à l'augmentation de la hauteur du chevalet, j'ai aussi fait* (M. Pleyel) *plusieurs pianos où le chevalet,* DANS LA BASSE PRINCIPALEMENT, *est du double de la hauteur ordinaire.* Et après avoir fait ces quelques pianos, M. Pleyel a reconnu vraisemblablement qu'ils ne justifiaient pas ce qu'il en espérait, car il y renonça encore pour reprendre ses anciennes habitudes.

Remarquez, Monsieur, l'incohérence de tous ces essais. En 1827 et 1828 on fait des tables courtes sans barres. Mais cette idée malheureuse était un pas rétrograde; car les tables longues, imaginées en 1806 par Petzold pour les pianos carrés, avaient été un progrès remarquable, ayant non seulement augmenté le prolongement des vibrations, mais ayant eu pour conséquences nécessaires l'allongement du levier des marteaux, la conception de l'échappement libre et l'usage des cordes d'une élasticité plus énergique. C'est à dater de cette époque que toutes les vues se sont portées vers la recherche d'une plus grande puissance sonore. Mais pour faire de longues tables sans barrage, il aurait fallu recourir ou au chevalet compensateur, ou au moyen artificiel d'une force mise en opposition à la traction des cordes ; or ce n'est

que neuf ans plus tard que M. Pleyel fabrique *deux pianos droits et plusieurs pianos à queue*, dans lesquels il fait usage du chevalet compensateur; et dans ceux-là, le barrage des tables est conservé. Mais quel est ce chevalet compensateur? Un chevalet qui ne fait point d'angle sensible avec les points d'attache des cordes, et dont la compensation serait conséquemment impuissante contre l'effort de traction, si le barrage de la table et les précautions ordinaires de solidité matérielle n'y suppléaient. Ce chevalet n'a aucun rapport avec celui de M. Sax père. Je le démontrerai tout à l'heure.

Enfin, M. Pleyel a aussi fait plusieurs pianos où le chevalet, *dans la basse principalement*, est du double de la hauteur ordinaire. En quel temps ces instruments ont-ils été fabriqués? quel but le facteur se proposait-il? Comment cette innovation s'est-elle fait connaître publiquement? L'auteur de la lettre ne le dit pas. Pourtant cela est de grande importance; car je ferai voir tout à l'heure que toute la question qui nous occupe est là-dedans. A défaut de renseignements ou de l'exhibition d'un des instruments dont il s'agit, j'ai, par la nature même des choses, la preuve que M. Pleyel est dans une erreur complète en croyant voir quelque analogie entre son chevalet et celui de M. Sax. Pour démontrer cette proposition, j'ai besoin de remplacer les termes dont s'est servi l'auteur de la lettre par d'autres d'une exactitude plus rigoureuse. Ainsi, au lieu de : *dans la basse principalement*, je dis : *dans la basse seulement*; car il est de toute évidence que le chevalet ne pouvait s'incliner par une courbe de la basse au-dessus. Le chevalet était en deux parties occupant des positions différentes : la partie destinée aux cordes de la basse était dans un plan plus élevé que celui du médium et du dessus.

Mais les cordes placées sur cette partie de chevalet faisaient-elles un angle avec le point d'attache et un autre avec le plan de la table? Non; car d'une part la forme du chevalet employée par les facteurs de piano y oppose un obstacle invincible, attendu qu'il est plat, que sa largeur est d'environ dix lignes dans une partie de son étendue, et qu'enfin les cordes font sur les pointes de ce chevalet deux angles horizontaux inverses qui, opposés aux deux angles d'inclinaison, causeraient inévitablement leur rupture lorsqu'on voudrait les tendre. En second lieu, la surcharge énorme des cordes formant des angles opposés d'inclinaison sur la table d'harmonie, amènerait la destruction de celle-ci, si l'on n'y opposait le contre-poids du chevalet compensateur.

Ceci me conduit directement à examiner si M. Pleyel prend le change sur la signification de *la découverte* qu'a faite M. Sax, lorsqu'il dit que *son but est de neutraliser la pression que les cordes exercent sur la table d'harmonie*. Cette inadvertance a lieu de m'étonner de la part du chef d'une des grandes fabriques de pianos de Paris. Je croyais cependant m'être exprimé avec assez de clarté pour qu'elle n'eût pas lieu. Ce que j'ai dit, c'est que la comparaison des qualités sonores du violon et de la guitare a fait reconnaître à M. Sax père que la table d'harmonie des instruments reçoit un ébranlement plus fort et produit des vibrations plus énergiques lorsque les cordes font avec son plan un angle plus ou moins aigu, que lorsque les cordes sont parallèles à son plan. J'ai dit que ce principe a conduit M. Sax à poser les cordes du piano sur un chevalet très-élevé. Ce chevalet, aminci à son sommet comme celui des instruments à archet, laisse glisser les cordes, qui ne sont pas contraintes par des pointes, et qui ne frôlent pas, à cause des angles qu'elles décrivent. L'objet du principe appliqué par M. Sax, c'est donc la production de la plus grande puissance sonore possible, et non *la neutralisation de la pression que les cordes exercent sur la table d'harmonie*.

Mais, en produisant cette puissance sonore, on augmenterait dans une proportion énorme la charge qui pèse sur la table, si l'on ne parvenait à neutraliser la pression par une force mise en équilibre ; de là l'idée du chevalet compensateur de M. Sax : véritable compensateur, celui-là, en ce qu'à une grande force d'action, il oppose une force égale de résistance. Cette idée, quelque ingénieuse qu'elle soit, n'est pas le but proposé, mais le moyen de l'atteindre. C'est une condition de solidité; mais, par soi-même, ce ne peut être une amélioration de l'instrument.

Cependant, de cette ingénieuse idée sort immédiatement une conséquence très-importante pour l'objet principal, à savoir, que la table, allégée de son poids, n'a plus besoin d'être soutenue par le barrage, et qu'en faisant disparaître cet appareil devenu inutile, on rend à la table d'harmonie la libre action de son élasticité, et, par suite, on augmente ses qualités vibratoires.

Tout se tient dans la pensée de M. Sax : toutes les conséquences découlent du principe; c'est en cela qu'il a fait une découverte sur laquelle il n'est pas possible de prendre le change, à moins qu'on ne le veuille. Reconnaissons donc le mérite de cette découverte, quelque inconvénient qu'il en puisse résulter pour des intérêts industriels.

Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations empressées.

FÉTIS père.

TROISIÈME THÉATRE LYRIQUE.

Le privilége d'un troisième théâtre lyrique vient d'être accordé à M. Edmond Seveste, avec obligation d'ouvrir le 15 août, ou, au plus tard, le 1er septembre prochain.

C'est dans la salle de l'ancien Théâtre-Historique que le nouveau privilége devra être exploité.

Nous ne répéterons pas les motifs que nous avons souvent déduits, et en vertu desquels une autre localité nous eût semblé préférable. Ces motifs sont bons ou mauvais, peu importe : ce n'est plus aujourd'hui la question; il ne s'agit plus de délibérer, mais d'exécuter. Nous éloignons toute discussion, toute controverse, et si nous doutons encore de l'avenir réservé à la nouvelle entreprise, nous ne l'en accueillons pas avec moins de faveur; nous n'en formons pas moins des vœux pour son succès, et nous ne promettons pas moins d'y concourir avec tout le zèle que nous devons à l'art, dont elle porte l'espoir et la fortune.

La seule chose que nous demandions, c'est qu'en supposant, ce qu'à Dieu ne plaise, que l'entreprise nouvelle ne réussisse pas, on veuille bien n'en tirer aucune conséquence fâcheuse contre le troisième théâtre lyrique en lui-même, et abstraction faite de son emplacement. Nous faisons nos réserves, et nous demandons qu'on veuille bien en prendre acte dans l'intérêt de la musique et des musiciens.

Cela dit et posé, nous acceptons le nouveau théâtre dans les conditions où il se présente, et nous cherchons consciencieusement à le mettre dans la voie qui pourra le conduire à la prospérité.

Or, à ce point de vue, ce qui nous apparaît d'abord comme vérité de premier ordre, c'est que le nouveau théâtre est obligé de se créer un genre qui ne soit pas celui des deux autres théâtres déjà existants, un genre qui même n'existe et n'a jamais existé dans aucun des théâtres de l'Europe, à Paris, à Vienne, pas plus qu'à Naples, à Venise ou à Madrid.

Un grand opéra serait impossible au boulevart du Temple ; un opéra-comique ordinaire n'y réussirait pas davantage, d'abord, parce qu'il n'offrirait qu'un appât trop faible aux habitants de ce quartier, ensuite parce qu'il serait complétement dédaigné par toutes les autres portions de la population parisienne, qui accorderaient toujours la préférence à des théâtres meilleurs et mieux situés.

Pour que le nouveau théâtre prospère, il ne faut pas qu'il se contente d'attirer les gens de son quartier : jamais un seul quartier n'a fait vivre un théâtre. L'expérience l'a démontré de reste. Voyez l'Odéon, qui a besoin d'une subvention pour exister! Voyez les théâtres jetés, à l'époque où la loi permit d'en établir partout, au Marais, dans la rue du Bac, sur le quai Voltaire, dans la Cité, dans la rue Saint-Martin et ailleurs encore. Tous ont péri, faute de nourriture suffisante : il n'y a que les théâtres placés dans des localités centrales qui se sont maintenus et se maintiennent encore.

Le boulevart du Temple n'est pas central pour les amateurs de musique et de théâtre vraiment musical. Le vaudeville y jouit de quelque faveur, mais il ne soutiendrait pas la concurrence du drame et du mélodrame.

Le drame et le mélodrame attirent seuls au boulevart du Temple les habitants des quartiers les plus lointains, parce qu'ils leur procurent des émotions qu'on ne saurait trouver en aucun autre lieu.

Il faut donc aussi que le nouveau théâtre lyrique se mette en état d'offrir quelque chose qui ne se trouve pas dans les autres théâtres lyriques, et ce quelque chose, il faut qu'il le cherche dans le sujet et la contexture des pièces, dans l'économie, la disposition, la coupe et le caractère des morceaux, dans l'emploi des masses chorales, dans le déploiement des richesses de la mise en scène, des décors et des accessoires de tout genre.

Il faut que le directeur sache faire la leçon aux auteurs, aux compositeurs, et leur trace le plan d'un nouveau genre.

C'est donc vers l'inconnu que doit marcher le nouveau théâtre, car le connu serait pour lui la chance d'une ruine infaillible. Les reprises d'anciens ouvrages, les traductions d'ouvrages étrangers, sauf deux ou trois exceptions peut-être, ne serviraient qu'à creuser le vide dans son enceinte et dans sa caisse. Il n'a de chance de vie et de salut que dans le nouveau.

Une fois le genre trouvé, les artistes se formeront bien vite, et nous croyons que le jeune théâtre n'en manquera pas. La France en envoie maintenant dans toutes les parties du monde ; le Conservatoire de Paris est devenu la pépinière musicale de l'univers entier. Ce que nous souhaitons au directeur du nouveau théâtre, ce sont non seulement des artistes de talent, mais aussi des artistes raisonnables, qui n'exigent pas pour appointements toutes les recettes qui peuvent se faire et qui, trop souvent, hélas ! ne se font pas.

LETTRE A M. LE PRINCE DE LA MOSKOWA

SUR

LES TENTATIVES DE RESTAURATION DONT LE CHANT D'ÉGLISE EST L'OBJET.

Je n'ai pas l'honneur d'être connu de vous personnellement. Je ne pense pas cependant que cette considération doive m'empêcher de vous adresser quelques réflexions au sujet de la tonalité ecclésiastique, de cette tonalité dans laquelle vous avez pour ainsi dire vécu, qui doit vous être plus familière par conséquent qu'à une foule d'autres qui en parlent beaucoup, et qui sont loin de l'avoir *pratiquée* autant que vous. Je connais à peu près tous les hommes distingués qui, à des points de vue différents, essayent depuis plusieurs années de ressusciter cette tonalité du plain-chant, de l'inculquer de nouveau à notre organisation, de nous faire pénétrer les mystères de ce que j'appellerai sa syntaxe, comme aussi de nous initier aux beautés des chefs-d'œuvre qu'elle a produits. Parmi ces hommes, il n'en est aucun sur la bienveillance de qui je ne doive compter ; plusieurs même sont mes amis. Et pourtant, je ne me sens nullement disposé à communiquer à d'autres que vous les idées d'abord indistinctes et confuses, plus tard fortifiées et éclaircies par de longues méditations, enfin devenues maintenant évidentes pour moi, touchant la prétendue possibilité d'un retour à cette même tonalité ecclésiastique, ou, pour parler plus juste, d'un retour *de* cette même tonalité, dans les conditions musicales où nous nous trouvons par suite des développements de la tonalité moderne. Pourquoi cela? C'est que les écrivains dont je parle sont tous intéressés, à quelque degré, dans la question qui nous occupe ; c'est que tous ont mis en avant certaines théories personnelles, plus ou moins systématiques, et se sont ainsi *compromis* à mes yeux par certaines vues particulières, auxquelles ils tiennent d'autant plus qu'ils ont lieu de les considérer comme leur étant exclusivement propres ; c'est, en un mot, parce qu'ils ne sauraient être dépouillés de préjugés dans un sujet où il faut surtout se montrer affranchi de toute préoccupation individuelle. Vous, Monsieur, tandis que, d'un côté, vous avez fait plus que tout autre pour la restauration de la tonalité ancienne, et cela de la seule manière vraiment efficace, en vous contentant d'en faire connaître les monuments sur lesquels les autres dissertaient ; on peut dire, d'un autre côté, qu'ayant parfaitement le droit d'avoir une opinion sur la question que je soulève, vous n'en avez néanmoins manifesté aucune. Vous avez voulu rester neutre entre les doctrines diverses qui se sont produites. Or, c'est cette neutralité que j'apprécie, que j'invoque, car elle suppose en vous l'absence de tout parti pris, de toute idée arrêtée *à priori* ; et c'est parce qu'elle m'offre une garantie entière d'impartialité jointe à une compétence incontestable, que je prends la liberté de vous soumettre les considérations dans lesquelles je vais entrer.

Vous avez été frappé comme tout le monde des unanimes réclamations auxquelles a donné lieu, de nos jours, l'état de décadence du chant religieux, et surtout du plain-chant dans les cérémonies de l'église. Il semblait, en effet, que dans un temps où les arts du moyen-âge refleurissaient parmi nous et présentaient le spectacle d'une splendide renaissance ; où les cathédrales gothiques se paraient, grâce à d'intelligentes restaurations, de leurs formes symboliques adroitement renouvelées ; où les œuvres immortelles de Palestrina, de Vittoria, de Moralès, d'Animuccia, etc., attiraient un auditoire nombreux et choisi aux séances que vous dirigiez avec autant de verve que d'habileté ; il semblait, dis-je, que les chants liturgiques devaient suivre le même mouvement, et que les mélodies grégoriennes, peu à peu dégagées des lourds contre-points de nos chantres et de faux bourdons barbares, devaient nous être rendues dans leur pureté primitive. Il n'en fut point ainsi. Tous les hommes d'un goût élevé et sévère s'en prirent tour à tour aux chantres, aux organistes, aux maîtres de chapelle, aux fidèles, au clergé lui-même. Je fus un de ceux qui se permirent d'adresser aux évêques, aux prêtres des paroisses ayant dans leurs attributions l'organisation ou le contrôle du chœur, de respectueuses remontrances sur l'indifférence dont le chant grégorien est presque par tout l'objet ; sur l'incroyable facilité avec laquelle une grande partie du clergé, et, parmi le clergé, les jeunes prêtres surtout, secondent l'envahissement de la musique profane ; sur la situation que l'on fait aux chantres, souvent obligés, à Paris, pour subvenir aux nécessités de la vie, de contracter un double engagement avec le théâtre et avec l'église ; sur la position des organistes, des maîtres de chapelle qui, chaque jour, font retentir le sanctuaire des refrains qu'ils rapportent des représentations lyriques, des concerts et des bals en plein vent. J'avais été précédé dans cette voie par Choron. Plusieurs écrivains érudits m'y suivirent.

Un jeune savant plein d'initiative, M. F. Danjou, déplorant l'incurie avec laquelle le clergé abandonnait le plain-chant aux caprices des chantres, aux mutilations des arrangeurs et fabricateurs de contre-points, entreprit de réunir dans un centre commun toutes les plumes dévouées à la cause des traditions grégoriennes et liturgiques ; il fonda la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, et en partagea la collaboration avec M. Fétis, M. S. Morelot et quelques ecclésiastiques distingués. Je suis d'autant plus à l'aise pour parler des services que ce recueil rendit au chant religieux, que je n'ai pris aucune part à sa rédaction. Dans le court espace de trois années, depuis 1845 jusqu'en 1848, ce journal, dont la suspension a été un véritable malheur pour l'art contemporain, opéra tout le bien qu'on en pouvait espérer ; il sut concilier les égards dus au sacerdoce avec l'énergie des réclamations et la sévérité des enseignements qu'il lui adressait ; il suscita les plus honorables sympathies dans l'épiscopat comme dans le clergé du second ordre ; il éclaircit une foule de questions relatives à l'art du moyen-âge et à l'application de cet art à l'époque actuelle. Mais parmi ces questions, celle qu'il mit le mieux en lumière, fut la question même de l'impossibilité du rétablissement de la tonalité ecclésiastique. Chose singulière! ce journal fut fondé dans la pensée de ce rétablissement, et la seule chose qu'il constata d'une manière claire

et péremptoire, fut que ce rétablissement n'était qu'une belle illusion! Je le prouverai dans la série des lettres que je vous adresse, car elles n'ont pas d'autre objet. Qu'il y ait heur ou malheur à cela, peu importe. La pire des choses dans tous les ordres d'idées et de faits, n'est pas qu'une institution ait disparu, mais bien de se persuader qu'elle peut être rajeunie lorsqu'elle est décrépite; qu'elle vit lorsqu'elle est morte; sans compter que cette idée fausse en provoque également une autre non moins fausse en sens contraire, à savoir qu'une institution, alors qu'elle n'est plus en harmonie avec un état actuel donné, ne laisse aucun germe dans le fonds social qui compose la vie des peuples ; que conséquemment les institutions destinées à succéder aux premières peuvent n'avoir avec celles-ci aucun lien d'origine et s'implanter sans transition, après avoir fait table rase. C'est là une doctrine non moins fatale que l'autre, et l'on peut dire que toutes les deux, se manifestant d'abord aux sommités de l'ordre social, se reproduisent d'échelon en échelon dans toutes les sphères de l'activité humaine. Ce qu'il y a de vrai, c'est que les formes seules changent et que le fonds subsiste. Mais ces généralités me mèneraient trop loin. Il me suffit pour le moment de bien préciser ce point-ci, que le journal de M. Danjou, malgré sa brève apparition, aurait certainement amené pour résultat la restauration du plain-chant, si cette restauration eût été possible.

Trojaque nunc stares, Priamique arx alta maneres!

Vous voyez, que si mes amis et moi avions frappé juste dans l'appréciation du mal, nous nous étions montrés injustes dans l'appréciation des causes auxquelles il fallait le faire remonter. Ce n'était ni le clergé, ni les chantres, ni les organistes, ni les maîtres de chapelle ni les correcteurs du chant, ni les fidèles, qu'il fallait accuser: vous savez qu'accuser tout le monde, c'est justifier chacun en particulier. Ce qu'il fallait accuser, ou plutôt constater, c'est l'existence d'un grand fait, d'un fait aujourd'hui universel, qui absorbe et annule toutes les causes secondaires. Ce fait, je l'ai déjà indiqué, c'est celui de la domination exclusive de la tonalité moderne, et si ni d'autres ni moi n'en avions aperçu d'abord les conséquences relativement à la question qui nous occupe, ce n'est pas que ce fait ne fût présent, immédiat, c'est précisément, au contraire, parce que, comme l'atmosphère, il nous enserre et nous enveloppe de toutes parts.

Effectivement, la tonalité moderne s'est tellement emparée de notre organisation, elle s'est tellement imposée à nos organes en les modifiant dans le sens des éléments qu'elle comporte, qu'elle a, pour ainsi parler, fermé toutes les issues de notre être à la perception des éléments caractéristiques des tonalités différentes, lesquelles peuvent être considérées par rapport à la tonalité régnante actuellement dans l'Europe entière, comme autant d'idiômes étrangers ou éteints, vis-à-vis d'une langue vivante et de plus en plus envahissante. Ici revient cette analogie que j'ai eu, pour ma part, l'occasion d'établir souvent dans le cours de mes travaux, entre les langues et les tonalités; analogie fondée sur les lois mêmes de la nature de l'homme, lois identiques dans leur essence, soit qu'elles aient pour objet la manifestation des idées, des conceptions de l'intellect, soit qu'elles aient pour objet des manifestations d'un ordre évidemment inférieur, savoir des instincts, des passions.

J'aurai sans doute à m'expliquer dans la suite sur les lois qui président à la constitution des diverses tonalités; mais on peut dire que, quelle que soit cette constitution, et en vertu même des lois sur lesquelles elle repose, les diverses tonalités s'installent, pour ainsi parler, dans l'oreille des peuples; elles s'assouplissent aux conditions de leur organisation, et font en quelque sorte partie de leur langage. Les éléments euphoniques de la tonalité s'associent naturellement à ceux de la parole elle-même, et, de même que l'enfant parle sa langue sans l'avoir apprise grammaticalement, il chante aussi sa musique, c'est-à-dire sa tonalité maternelle, sans en connaître la syntaxe. Son oreille s'y forme, ses organes s'y prêtent; il ne sait rien encore, mais c'est une langue dont il a la clef. Et remarquez que ce phénomène s'opère par les moyens les plus vulgaires, par les cantilènes dont la nourrice berce son nourrisson, par les refrains que l'orgue de Barbarie fait retentir dans les carrefours, de même que la mère délie la langue de l'enfant par les locutions les plus puériles. C'est ainsi que nous sommes tous initiés aux profonds mystères de ces deux langages. L'enfant dont je parle a la voix juste, c'est-à-dire que, dans la série des sons composant l'échelle tonale, il évite les relations irrégulières, anormales, guidé par le seul instinct. Sans rien savoir, il connaît mieux la tonalité qui lui est familière que le théoricien le plus habile ne connaît une tonalité étrangère dont il voudrait s'assimiler les éléments. Il y a donc une éducation primordiale précédant l'éducation qui fait le musicien de profession, comme, pour la parole proprement dite, il y a une éducation primordiale précédant celle qui fait le grammairien ou le lettré. Au moyen de cette seule éducation musicale primordiale, à laquelle se bornent, d'ailleurs, les neuf dixièmes des individus, ils sont aptes à jouir des charmes de la musique; et, pour peu qu'ils la perfectionnent par l'exercice d'auditions fréquentes, ils sont à même de juger jusqu'à un certain point du mérite ou des défauts d'une composition. Enfin, la tonalité, sous l'empire de laquelle nous vivons, pénètre en nous par tous les sons qui arrivent à notre oreille, de telle sorte que la langue que nous parlons, la tonalité que nous chantons, se complètent l'une l'autre pour l'éducation de notre oreille, et cela, je le répète, avant de rien savoir de l'une comme de l'autre. Il faut bien nous y résigner : nous ressemblons tous, à cet égard, plus ou moins, à M. Jourdain.

Mais pourquoi et comment la tonalité actuelle a-t-elle été substituée à l'ancienne, à celle du plain-chant ?

Réponse : Par des causes à la fois indépendantes de la volonté des hommes et supérieures à cette volonté. Autant vaudrait demander comment et pourquoi la langue que parle un peuple conquérant se substitue, en l'absorbant toutefois jusqu'à un certain degré, à la langue du peuple conquis ;

Ou mieux, comment et pourquoi deux idiômes, se modifiant profondément l'un par l'autre et se pénétrant pour ainsi dire l'un l'autre, parviennent à former une seule langue.

C'est encore comme si l'on demandait pourquoi et comment, depuis le XVIe siècle, le génie catholique s'est retiré peu à peu en présence du génie séculier ;

Ou bien, pourquoi et comment l'élément humain, individuel, a remplacé l'élément traditionnel et collectif depuis la même époque.

La question musicale, la question de la formation de la tonalité moderne, comme celle de l'abandon de l'ancienne, rentre donc dans les questions ci-dessus énoncées ; c'est-à-dire qu'elle implique non-seulement une révolution radicale dans l'art, mais encore un certain état des esprits, une certaine tendance sociale à une époque donnée, sans lesquels cette révolution musicale ne saurait s'expliquer.

Ainsi, sans cesser d'être une et distincte en elle-même, cette question se rattache à la grande unité des causes supérieures.

Où chercher les conditions du problème, si ce n'est dans l'histoire? C'est ce que je me propose de faire dans ma prochaine lettre. J'établirai, par l'étude des faits et par des témoignages irrécusables, que le retour à l'ancienne tonalité est non-seulement un rêve, mais encore que toute tentative faite dans le but de la conservation du chant grégorien proprement dit, est et doit être radicalement frappée d'impuissance.

Agréez, l'expression de ma considération la plus distinguée.

J. D'ORTIGUE.

CONCERTS.

Dernière soirée musicale de VIEUXTEMPS.

Dans la saison des concerts qui vient de s'écouler et qui touche à sa fin, les auditeurs un peu difficiles ont remarqué que la quantité des virtuoses et de leurs produits harmoniques a été supérieure à la qualité. C'est à ce point que Mlle Rachel aurait été la lionne, la reine des concerts auxquels elle a mêlé la grande, noble et belle musique de Cor-

neille et de Racine, si Vieuxtemps n'était venu se poser en lion musical de notre monde artistique. Sa troisième et dernière soirée musicale a été donnée par lui, mardi dernier, 6 mai, toujours dans la salle de l'Association des artistes musiciens, qui, cette fois, a été à peine assez grande pour contenir les amateurs de ce beau talent. Bien qu'il puisse suffire à tenir en haleine d'admiration tout son public et remplir seul une telle séance, il s'est fait, comme précédemment, seconder par d'autres artistes qui se sont dévoués, on peut le dire, à faire ombre au tableau mélodique et harmonique que le célèbre violoniste a présenté à son public ; car tout talent vocal ou d'instrumentiste pâlit devant cette voix puissante du roi des instruments, comme Vieuxtemps sait la faire parler, gémir et chanter. Quoi qu'il en soit de ce dangereux voisinage, l'habile pianiste Lacombe a dit avec le bénéficiaire l'andante et le finale de la grande sonate de Beethoven, dédiée à Kreutzer, en homme habitué à provoquer seul de chaleureux applaudissements. Il a dit aussi en artiste classique et nourri des chefs-d'œuvre des vieux auteurs, le prélude et la fugue en *ut* dièze majeur de Sébastien Bach ; puis une charmante polonaise de sa composition, qui fait toujours plaisir ; et puis une marche dite française qui en fait moins, paraphrase peu colorée de la marche allemande de Weber dans son *Concert-Stuck*; enfin un grand galop, grand en effet de modulation, d'étendue et de difficultés, comme morceau de musique terpsychorienne, mais un peu petit à la suite des morceaux de Bach et de Beethoven qu'on avait entendus.

Mme Rivatska, *prima donna* polonaise du théâtre de Varsovie, est une cantatrice aussi agréable à voir qu'à entendre ; elle a chanté un air de Verdi et la cavatine du *Templario*, de Nicolaï, après lesquelles on l'a applaudie avec ce discernement, cette modération d'un public qui a la prétention de s'y connaître, qui ne s'enthousiasme pas outre mesure, et tempère cependant sa froideur par une galanterie française de bon goût.

Après le fragment de la sonate de Beethoven, dit par Vieuxtemps, comme une entrée en matière, et pour se mettre en train, il est venu nous chanter une charmante barcarolle ; et puis une de ses études de concert, travail de double corde, de sons harmoniques et de prestesse d'archet qui a provoqué d'unanimes applaudissements et un *bis* général. Il semble impossible de mieux chanter dans le trait et de faire la difficulté avec autant de facilité. Chaque auditeur se berce de confiance et d'aise en écoutant ces impossibilités qui deviennent de brillantes possibilités sous l'archet prestigieux du virtuose ; et le capricieux *Carnaval de Venise* est venu, comme péroraison, clore cette charmante audition du violoniste, qui nous a résumé toutes les excentricités de Paganini, de son élève Sivori, et du violoncelliste Servais. Dans le même morceau, joué aussi par ce dernier, il arrive jusqu'au plus émouvant pathétique sur son instrument lorsqu'il dit ce motif de folle danse en mouvement d'adagio dramatique et des plus expressifs. C'est remonter, du reste, à l'origine de cette mélodie, employée aux funérailles des Grecs de l'antiquité, et que les Grecs modernes chantaient encore il y a quelque temps à leurs enterrements dans un mouvement lent et plaintif. Pourquoi, dans cet hymne à la folie, à la variété, aux plus étranges caprices, le célèbre violoniste n'emploierait-il pas ce moyen d'impressionner ses auditeurs ? C'est un effet de contraste que l'habile virtuose fera bien d'essayer.

La CRÉATION DU MONDE, oratorio de HAYDN, exécuté par les élèves de M. Antonin GUILLOT.

En 1830, à la fête donnée par le duc d'Orléans au roi Charles X, à la veille des journées de juillet, on dansait sur un volcan, au dire de M. de Salvandy, comme trente ans auparavant on avait chanté sur le volcan de la machine infernale, le 24 décembre 1800, dans la soirée où on exécuta pour la première fois l'opéra de la *Création du Monde* de Haydn. On pense bien que l'œuvre ne fut pas écoutée fort tranquillement par le public, un peu préoccupé de ce qui venait de se passer. Depuis ce temps, on n'a guère exécuté que des fragments de l'œuvre de Haydn dans les concerts. M. Antonin Guillot, professeur de chant d'ensemble, une des parties les plus essentielles et les plus utiles de l'enseignement musical, a fait dire, dans les salons de Tivoli, rue Saint-Lazare, et par ses élèves, ce bel ouvrage tout entier, mercredi dernier.

De même que le menuisier poëte, maître Adam, de Nevers, lorsqu'on lui demandait une chanson de table, faisait la table et la chanson, M. Guillot, pour faire interpréter avec une parfaite homogénéité de style la susdite *Création*, s'est fait créateur lui-même de ses solistes, de ses coryphées, de ses choristes et de son accompagnateur : aussi l'œuvre de Haydn a-t-elle été dite avec le sentiment musical, l'ensemble qu'on ne trouve pas fréquemment dans une réunion d'amateurs.

Il est fâcheux que, dans son ardeur d'enseignement, M. Guillot n'ait pas pu se former un orchestre complet ; car c'est surtout par les pompes d'une puissante instrumentation que l'illustre compositeur a donné une idée grandiose et poétique de l'Éternel procédant à ce que la lumière se fît. Lorsque ce *fiat lux* resplendit de tout l'éclat des voix et de l'orchestre, on n'a pas trouvé que ce fût suffisant, bien que soutenu de violoncelles et d'une contre-basse, à servir de base aux soixante voix, qui fonctionnaient, nous le répétons, avec autant d'ensemble que de chaleur. Les solistes ont chanté constamment juste, et les choristes ont déployé une juvénile énergie, surtout dans le n° 5, morceau d'un beau caractère en style fugué. Nous avons remarqué une voix de basse d'un bon timbre, et un soprano unissant aux sons puissants et bien posés la qualité non moins essentielle de bien prononcer les paroles. Cela fait bien penser que quelques artistes se sont glissés dans ce monde d'amateurs qui pourraient s'effaroucher de la publicité que nous donnerions à leurs noms ; c'est pourquoi entre eux et nous et l'auditoire qui les a entendus, nous félicitons ces amateurs de leur manifestation artistique et qui témoigne des progrès que fait l'art bien compris dans toutes les classes de la société.

HENRI BLANCHARD.

Dans l'intérêt de nos lecteurs, nous croyons devoir extraire quelques passages du rapport présenté par M. Ferdinand Langlé à l'Assemblée générale des auteurs et compositeurs dramatiques, le 27 avril dernier.

Voici d'abord le résumé des droits perçus et des secours accordés :

« La Société a distribué dans le courant de l'année cent et un secours à des auteurs malheureux ou malades, à des veuves ou orphelins.

» Ces cent et un secours ont atteint presque le chiffre de 10,000 fr.

» Le montant total des droits d'auteur, en 1850, a été en chiffres ronds, pour Paris, de 682,000 fr. ; pour la province, de 196,000 fr, Au total, 895,368 fr.

» En 1849, les droits d'auteur ne s'étaient élevés qu'à 724,000 fr.

» En 1848, ils avaient été encore moins élevés.

» Cependant, l'année 1850 n'est inférieure à 1847 que de 46,000 fr.

» 1850 a donc surpassé 1849 de 72,000 fr. environ.

» Or, comme le droit dans presque tous les théâtres est proportionnel aux recettes, il résulte de ce relevé que la position de ces établissements est presque revenue à son état normal. »

M. Ferdinand Langlé jette ensuite un coup d'œil rétrospectif sur les droits autrefois perçus par les auteurs :

« A partir de la promulgation de la loi de 1791, qui a rendu aux écrivains une propriété si injustement confisquée au profit des théâtres et des libraires, les droits d'auteur ont pris une importance véritable. Il résulte d'un relevé fait sur pièces authentiques dans les archives de notre Société,

» Que dans le compte personnel de Ducis, par exemple, on trouve qu'il a touché en une seule année à la Comédie-Française 32,928 fr. 15 c. ; que l'année suivante, il émargeait 41,479 fr. 19 c. ;

» Que Chénier a recueilli pour la première série des représentations de son *Caïus Gracchus* 5,320 fr. à Paris ;

» Que déjà dans la province, à peine organisée, Dalayrac comptait chaque mois, en moyenne, 3,600 fr.;

» Marsollier, 1,017 fr.;

» Sedaine, 1,884 fr. 17 c.;

» Que les *Etourdis* ont rapporté à Andrieux 17,955 fr.

» Mais qu'en revanche, pour le *Boudoir des Muses*, il n'a quittancé que 2 fr. 90 c.;

» Enfin, que notre illustre fondateur, Beaumarchais, a réglé un bordereau s'élevant dans une seule année, pour la province, à 14,669 fr. 20 c.;

» Pour Paris, à 125,134 fr. 15 c. »

Le rapport de M. Ferdinand Langlé nous initie enfin à une foule d'abus qui se sont glissés dans le contrôle des théâtres, et que la triple surveillance des directeurs des hospices et des auteurs ne parvient à déjouer qu'avec bien de la peine.

« En 1839, nous dit ce rapport, l'administration des hospices n'avait » encore constaté que 130 manières de voler dans les théâtres.

» Au mois d'avril 1851, le *vol à la contremarque* compte déjà 168 » procédés plus ou moins ingénieux.

» Le dernier éclos dans l'imagination des industriels mérite, par sa nature originale, les honneurs de la publicité.

» L'un des préposés du contrôle d'un théâtre important de Paris était lié d'amitié avec la buraliste chargée de délivrer les suppléments.

» Cette dame aimait le tabac, beaucoup, elle en prenait souvent.... mais elle ne portait pas de tabatière.

» Le contrôleur, au rebours, possédait en ce genre une de ces boîtes monstres que, dans le dialecte de la régie, on appelle un entrepôt.

» La buraliste étant forcée pendant tout le spectacle de rester immobile et cloîtrée dans son poste, le galant contrôleur, pour ne pas la laisser souffrir d'une privation prolongée, lui adressait tous les quarts d'heure sa tabatière par un garçon placeur en tournée.

» L'objet était introduit dans le sanctuaire à travers le guichet; la dame y puisait à loisir son pur virginie, et renvoyait gracieusement l'objet à son propriétaire.

» Cependant ce va-et-vient continuel, cette transmission assidue d'une tabatière gigantesque avait éveillé l'attention de l'employé des hospices. Le mystérieux bijou fut saisi au passage. On le trouva rempli de contremarques.

» Voilà, Messieurs, l'historique fidèle du 168e procédé, qui, malgré son incontestable mérite, ne figurera pas à l'exposition du palais de cristal. »

CORRESPONDANCE.

Paris, 7 mai.

Le numéro 18 de la *Gazette musicale* contient une lettre de M. Pleyel pour revendiquer la priorité d'un nouveau procédé par M. Sax père à la construction des pianos. Comme mon nom se trouve cité dans cette lettre, je me vois obligé de vous adresser quelques mots en réponse au passage qui me concerne, et j'ose espérer que vous n'en refuserez pas l'insertion.

Très-sensible aux éloges que M. Pleyel a bien voulu me donner, je ne saurais cependant les accepter tels qu'il les a formulés, car il s'ensuivrait que j'aurais été son imitateur dans l'application d'un procédé que je dois à mes propres recherches, et qui ne se borne pas à la simple suppression des barres de la table d'harmonie. Mon système, au contraire, repose sur un ensemble de combinaisons pour lequel j'ai obtenu un brevet de quinze ans, et qui n'a rien de commun en principe avec les essais que M. Pleyel dit avoir faits en 1827 et 1828.

Agréez, etc.

F. WOLFEL.

Berlin, 27 avril.

Hippolyte, tragédie d'Euripide, dont on retrouve quelques scènes dans la *Phèdre* de Racine, a fait hier son apparition au Théâtre-Royal, sous la forme d'un *quasi*-opéra. Le bruit court que Meyerbeer, lui aussi, écrit en ce moment la musique de quelque drame grec, — les *Euménides*, selon les uns, et selon les autres, *Prométhée*; de sorte que la *Sprée-Athènes*, sobriquet par lequel on désigne quelquefois notre capitale, sera bientôt en possession d'un répertoire grec tout entier. Il y a d'abord l'*Antigone* et l'*OEdipe* de Mendelssohn, puis la *Médée* de Taubert, puis l'œuvre que nous promet Meyerbeer, puis enfin celle que vient de nous donner M. Schulze. Ce nom n'a rien d'italien, il s'en faut, ce qui n'empêche pas que l'acteur qui le porte ne soit doué d'un talent musical des plus estimables. M. Schulze a réussi à saisir la tragédie d'Euripide dans son véritable esprit. Sans doute, la besogne lui a été facilitée par Mendelssohn qui a ouvert la voie, et par M. Fritze, dont la traduction est pleine de verve et de poésie; M. Fritze avait également traduit l'*Antigone* et l'*OEdipe* pour Mendelssohn.

La pensée musicale est partout noble et élevée, l'invention mélodique est d'une grande beauté. Dans les mélodrames notamment, le compositeur a su rendre très-habilement les plus délicates nuances du sentiment. Les grandes et imposantes pensées du poëte se réflètent souvent dans de sublimes accents musicaux qui secouent profondément l'âme jusque dans ses plus intimes profondeurs; somme toute, les détails sont beaux, mais l'ensemble finit par devenir fatigant. Cela provient de ce que le compositeur n'a pas su s'affranchir du rhythme des vers, et qu'en général il n'y a pas dans son œuvre assez de variété ni de contrastes.

L'*Hippolyte* d'Euripide est une création dramatique d'une incontestable grandeur, quoiqu'aux aspirations de la plus haute beauté viennent se mêler ici des maladresses et des naïvetés qui décèlent l'enfance de l'art : ainsi les dieux apparaissent dans les nuages à point nommé pour nouer et dénouer l'intrigue. C'est là ce qu'on appelle des *Dei ex machina*; — ici ce sont des déesses, Vénus et Diane. — Mais à côté de ses défauts, que d'élévation, que de vigueur passionnée, quelle verve de langage! La parole du poëte s'élance sur des ailes audacieuses, sur lesquelles la musique s'élève souvent à une majestueuse hauteur. En tout cas, l'œuvre de M. Schulze a une telle importance, que j'ai pensé qu'il était de mon devoir de vous en dire mon avis dans cette courte analyse. Espérons que l'*Hippolyte* de M. Schulze sera le précurseur d'un ouvrage plus vaste et plus profond auquel travaille le célèbre auteur du *Prophète*, ainsi que je vous l'ai mandé au commencement de ma lettre.

RELLSTAB.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, l'*Enfant prodigue*. — Demain lundi *Sapho* et la *Vivandière*.

*** La dernière représentation donnée lundi par Roger, avant son départ, a été magnifique. On jouait les *Huguenots*. Mme Viardot chantait le rôle de Valentine; Roger, celui de Raoul; Levasseur, celui de Marcel; Mme Laborde, celui de Marguerite. Brémond, Marié, Fleury, remplissaient les autres rôles. La recette s'est élevée à 10,300 et quelques francs. On a renvoyé un grand nombre d'amateurs, faute de pouvoir les placer.

*** Mercredi l'*Enfant prodigue*, et vendredi le *Prophète* ont été représentés avec beaucoup d'ensemble et d'effet. Gueymard remplaçait Roger dans les rôles d'Azaël et de Jean de Leyde, comme il l'a déjà fait plusieurs fois. Les deux ouvrages n'ont qu'à se louer de son talent. La foule s'y était portée, en sorte que la semaine a été fort bonne pour le public et pour le théâtre.

*** La *Corbeille d'oranges* sera représentée le mercredi ou le vendredi de la semaine prochaine.

*** Le *Trompette de Monsieur le Prince*, dont la partition est de M. Bazin, a été repris et représenté plusieurs fois la semaine dernière à l'Opéra-Comique. Ce joli acte marche fort bien de compagnie avec le *Calife de Bagdad* et le *Tableau parlant*, et complète un spectacle qui a constamment attiré la foule

*** M. le préfet de la Seine a répondu à la demande qui lui avait été adressée par les compositeurs et musiciens français pour que le nom de Boïeldieu fût donné à la place des Italiens, qu'il n'était nullement question de changer la dénomination de cette place, mais que le nom du célèbre compositeur ne serait certainement pas oublié lorsqu'il y aurait quelque rue ou place nouvelle à baptiser.

*** Aujourd'hui dimanche, à une heure précise, il y aura exercice des élèves au Conservatoire de musique et de déclamation. Le programme se compose des deux premiers actes du *Mariage de Figaro*, de Mozart, exécutés par MM. Orliac, Bussine jeune, Beckers, Rabotin, Codelaghi, Mlles Rucher, Favel, Larcena, Cotteret, et de fragments d'*Orphée*, de Gluck, chantés par Mlles Wertheimber et Loustauneau.

*** L'assemblée générale annuelle de l'Association des artistes-musiciens aura lieu dans leur salle de concert, boulevart et galerie Bonne-Nouvelle, le lundi 26 mai 1851, à une heure précise. Les sociétaires qui auraient encouru la radiation par défaut de payement de leurs cotisations, ne pourront être admis à cette réunion.

*** L'assemblée générale des artistes dramatiques qui devait avoir lieu le 10 mai, est remise au 10 juin, par suite de l'indisposition grave dont se trouve atteint en ce moment M. Samson, qui devait présenter le rapport annuel.

*** Toutes les lettres de Bologne confirment ce que nous avons dit récemment à propos de l'illustre maestro, Rossini. La dernière, en date du 21 avril, déclare positivement que l'auteur du *Barbier* et de *Guillaume Tell* n'a pas quitté un seul instant la ville, où il n'a cessé de jouir d'un repos complet, se tenant également éloigné des émotions de la gloire et des agitations politiques.

*** M. Henri Potier nous prie d'annoncer que c'est par erreur qu'il a été désigné dans notre dernier numéro, comme candidat à la place de professeur d'harmonie, en remplacement d'Hippolyte Colet.

*** M. de Lagrave, le nouveau ténor engagé à l'Opéra, vient d'arriver à Paris; il doit débuter prochainement à ce théâtre.

*** Le théâtre de Bruxelles s'occupe activement de monter la *Dame de Pique*. Mme Cabel sera chargée du rôle de la princesse, qui convient parfaitement à son talent.

*** Après avoir terminé son engagement au théâtre de Vérone, Bordas s'est rendu à Vienne, où il est engagé pour le printemps. Ses débuts sur le théâtre de cette ville lui ont valu de nouveaux succès non moins brillants que ceux qu'il avait obtenus en Italie. Dans *Macbeth*, où il remplit le rôle de Macdaff, ainsi que d'abord dans la *Somnambule*, il a enlevé tous les suffrages. Deux fois dans le cours de l'ouvrage, il a été redemandé par tout l'auditoire et salué d'applaudissements unanimes.

*** M. Edmond Hocmelle, qui remplissait les fonctions d'organiste à l'église des Invalides, vient d'être appelé en la même qualité à Saint-Thomas-d'Aquin, en remplacement de M. Chollet, enlevé récemment par une mort prématurée. On sait que le jeune artiste cultive avec un égal succès le genre sacré et le genre profane. Plusieurs de ses compositions nouvelles ont joui cet hiver d'une vogue brillante dans les salons.

*** Le *Démon de la nuit*, opéra en deux actes de M. J. Resenhain, chanté avec un si beau succès au théâtre de l'Opéra par Mme Laborde, Mlle Nau, MM. Roger, Marié et Brémond, va paraître chez l'éditeur *J. Meissonnier fils*, 18, rue Dauphine. Les morceaux de chant détachés, la partition et les parties d'orchestre seront mis en vente très incessamment.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 8 mai. — Ch. de Bériot et ses trois élèves sont venus renouveler ici le phénomène musical que Paris avait admiré et applaudi avant nous. Les deux concertos, le rondo russe et le fameux trémolo se sont succédé au milieu des transports d'enthousiasme. De Bériot a obtenu un triomphe éclatant, comme maître, comme compositeur et comme virtuose. Nous devons citer notre excellente pianiste, Mlle Blahetka, qui nous a fait entendre son quadrille des patineurs du *Prophète*.

*** *Limoges*. — Mme Widemann doit venir sous peu de jours ranimer le théâtre de Limoges. On annonce le *Prophète*, la *Reine de Chypre*, *Charles VI*, triple bonne fortune pour le public. Mme Widemann doit compter d'avance sur un brillant accueil.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 9 mai. — Le théâtre de Sa Majesté possède un excès de richesse en premières chanteuses : comment pourra-t-il employer toutes celles qu'il a déjà et qu'il annonce, Mmes Caroline Duprez, Alaimo, Fiorentini, Sontag, Ida Bertrand, Barbieri Nini, Cruvelli, Ugalde, Stoltz, Parodi, Giuliani, Alboni? Quelqu'un, dit-on, proposait dernièrement de faire chanter les trois rôles de femme dans *Don Juan* par trois cantatrices différentes, ce qui en emploierait neuf d'un seul coup. Lablache *triplerait* à lui seul le rôle de Leporello. En attendant, Mlle Alaimo a paru dans *Lucrezia Borgia*. C'est une jeune personne de vingt et un ans, de taille moyenne, de forme délicate et gracieuse. Tout cela ne représente pas l'idéal de la mère de Gennaro. Le talent expressif de Mlle Alaimo a compensé ce qui lui manquait en puissance. Sa voix est un soprano aigu, dont les notes élevées donnent un son métallique : le médium n'est pas mauvais, mais les notes basses manquent de force. En somme, elle a été reçue avec une faveur marquée, et comme une artiste d'espérance. Lablache chantait le rôle d'Alfonso, et Gardoni celui de Gennaro. Mlle Ida Bertrand électrisait l'auditoire dans le charmant rôle d'Orsini. Le *Tre Nozze* ont été données jeudi dernier pour la rentrée de Mme Sontag, ajournée jusqu'ici pour cause d'indisposition. — Au théâtre de Covent-Garden, les *Huguenots* et *Robert-le-Diable* ont défrayé le répertoire. Tamberlik a été admirable dans le rôle de Robert, et Formes, complétement rétabli, a supérieurement chanté celui de Bertram. Mme Castellan s'est montrée une charmante Isabelle, et Mlle Grisi a rempli le rôle d'Alice avec autant de grâce et de simplicité qu'elle met de grandeur et d'énergie dans certains rôles de son emploi. — La quatrième séance de la *Beethoven quartet Society* avait réuni une assemblée nombreuse. Le programme était des plus intéressants : il réunissait des quatuors composés dans la première, moyenne et dernière période de l'existence du grand maître. Ernst n'avait jamais eu à remplir une tâche plus digne de son talent, et il l'a développé avec une rare magnificence d'habileté, de chaleur, de délicatesse et d'éclat. Cooper, Hill et Rousselot l'ont secondé avec un admirable ensemble. Le 2 juin prochain, Ernst donnera, pour son propre compte, un concert dans la salle d'Hanover-Square, et il y exécutera un concerto nouveau de sa composition.

*** *Dublin*, 16 avril : — Hier a eu lieu à l'université de Dublin une grande solennité à l'occasion de la première promotion faite par cet établissement au degré de docteur en musique. Le candidat à ce grade était M. Robert Prescott-Stewart, directeur de la Société des chœurs de Trinity-Collége et organiste de la cathédrale de Dublin. L'épreuve imposée par l'Université à M. Prescott-Stewart pour l'obtention du doctorat était la mise en musique du 107e psaume pour des chœurs à huit voix, fugués et avec accompagnement d'orchestre. Cette tâche a été remplie par M. Prescott-Stewart avec un goût et une habileté qui rappellent les éminents travaux en ce genre des Haendel et des Sébastien Bach. La cérémonie s'est accomplie dans la grande salle de l'Université, où se trouvait réuni tout ce que Dublin renfermait de personnes distinguées, ainsi qu'un grand nombre de dames en brillantes toilettes. Au fond de la salle s'élevait un orchestre occupé par trois cents artistes et *dilettanti* des deux sexes. A midi précis, les professeurs en grand costume, précédés des massiers, sont entrés processionnellement dans la salle, et ont pris place sur les bancs qui leur étaient destinés en face de l'orchestre. Le recteur est monté dans la chaire du président, il a appelé M. Prescott-Stewart, et il lui a donné lecture de la décision par laquelle l'Université lui a conféré les honneurs suprêmes dans l'art de la musique (*summos in musices arte honores*); puis le recteur a proclamé docteur M. Prescott-Stewart, et l'a déclaré investi de tous les droits, priviléges et prérogatives attachés à ce titre. Immédiatement après, trois appariteurs ont apporté le magnifique costume du nouveau directeur et l'en ont revêtu. Ce costume se compose d'une robe en damas blanc ouvragé, avec doublures et parements en satin cramoisi, d'un chaperon pareillement en damas blanc à bordure rouge et d'une toque en velours noir. Ensuite, M. Prescott-Stewart a été conduit par le recteur, précédé des musiciens, au pupitre placé devant l'orchestre, et de là il a dirigé l'exécution de sa musique, qui a provoqué les marques de la plus vive satisfaction dans l'assemblée d'élite qui assistait à la cérémonie. Dans la soirée, un grand banquet a été offert à M. Prescott-Stewart par les musiciens et les amateurs de Dublin.

*** *Anvers*, 4 mai. — La saison théâtrale vient d'être close par une représentation qui laissera de brillants souvenirs. Le *Prophète*, ce chef-d'œuvre de Meyerbeer, a glorieusement fermé la carrière que les artistes viennent de parcourir à leurs risques et périls. Mlle Méquillet s'est fait entendre pour la dernière fois dans le rôle de Fidès; sa belle voix, au service d'un rare talent, lui a valu force applaudissements pendant tout le cours de la représentation, et les honneurs du rappel. M. Tissère a partagé cette ovation, et Mlle Durand, dans le rôle de Berthe, a obtenu une large part dans le succès de cette belle soirée. A Louvain, Mlle Méquillet a aussi chanté deux fois le rôle de Norma. Son succès a été tel que la scène a été littéralement jonchée de fleurs, et que le public l'a rappelée plusieurs fois dans le cours de la dernière représentation. La Société dramatique de cette ville lui a fait hommage d'une superbe aquarelle reproduisant une des scènes de *Norma*, comme témoignage d'admiration pour son rare talent.

*** *La Haye*. — *Charles VI*, d'Halévy, chanté par MM. Comte, Chaunier, Belval, Montaubry et Mlle Valton, a été repris avec un grand succès. Après la semaine sainte, la réouverture s'est faite par *Lambert Simnel*, dont la musique est de M. Van der Does

— On se rappelle que l'année dernière, le roi a fondé un prix annuel consistant en une médaille d'or de première grandeur pour la meilleure composition, par un artiste hollandais, de la musique d'un opéra-comique en français écrit par un célèbre poëte dramatique de France. Aujourd'hui le ministre de l'instruction publique annonce que le libretto de l'opéra dont la mise en musique est proposée au concours cette année, est en un acte, et qu'une copie manuscrite de ce libretto, dont le titre et le nom de l'auteur resteront secrets jusqu'au jour de sa première représentation, sera délivrée gratuitement aux compositeurs nationaux qui en feraient la demande, et que les partitions doivent être adressées au directeur du théâtre royal français de La Haye avant le 30 novembre prochain au plus tard.

*** *Brême*. — Mme de Lagrange donne ici des représentations qui sont fort suivies. Elle s'est surpassée dans le rôle de Fides, où l'énergie passionnée de son jeu a enthousiasmé toute la salle.

*** *Saint-Pétersbourg*. — Les concerts se sont multipliés d'une manière extraordinaire pour la fin de la saison. Nous citerons entr'autres la soirée de symphonies, par M. Alexis Lvoff, qui est à la fois chef de la chapelle impériale, et général dans l'armée; son hymne russe lui a valu une certaine célébrité, — le grand concert donné par M. Baveri, dans lequel on a exécuté entr'autres la symphonie de *Roméo et Juliette*, de Berlioz; — enfin, les soirées des sœurs Néruda, des frères Wiéniawski, quatre concerts des plus brillants donnés par Schulhoff, et enfin la grande soirée d'adieu donné par Mme Nissen-Saloman.

*** *Moscou*. — La dernière représentation de Fanny Elssler a été pour la célèbre danseuse l'occasion d'un véritable triomphe. En sortant du théâtre elle trouva une foule si compacte, qu'elle eut de la peine à gagner sa voiture; de magnifiques tapis étaient posés à partir de l'entrée de son hôtel jusqu'à son appartement.

*** *Reggio* (duché de Modène), 22 avril. — Notre théâtre est en cendres; le feu a pris hier à onze heures et demie, à la fin de la répétition de l'opéra. Lorsqu'on s'en aperçut, il n'était déjà plus possible de s'en rendre maître. Il ne reste aujourd'hui que les quatre murs et des ruines fumantes. Notre théâtre a fini comme tous les vieux théâtres d'Europe. Construit en 1740 et 1741, après l'incendie de celui qui était situé près de la place Majeure, il a été, dit-on, construit en cent quatre-vingts jours. Son architecte était Antonio Cusini, qui avait imité les plans des théâtres de Vérone et de Mantoue. Il avait coûté 40,000 écus, contenant 130 loges et 4,020 personnes. Il avait été réparé en 1840 et avait reçu alors l'addition de 8 loges et du vestibule.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS et Cie, Editeurs, rue Richelieu, 87, et rue Vivienne, 40.

MUSIQUE DE VIOLNO.

DUOS
POUR DEUX VIOLONS.

Charles de Bériot.

Op. 43. Trois grandes études . . . . . 9 »
Op. 57. Trois duos concertants, 3 suites, chaq. 9 »

Gasse.

Trois duos faciles et progressifs. 7 50

Gard et Panofka.

Les délassements de l'étude. Soixante-douze airs pour deux violons, divisés en 4 suites; chaque 7 50

R. Kreutzer.

Quarante études pour le violon avec un accompagnement *ad libitum* d'un second violon concertant, par Habeneck aîné, divisées en 2 suites, chaque . . . . . 15 »
Op. 11. Six duos en 2 livres, chaque. . . . . 9 »
Trois duos brillants dédiés à son frère . . . . 10 »

Louis.

Op. 27 *bis*. Trois duos sur Robert-le-Diable, la Juive, les Huguenots, l'Eclair . . . . . 6 »

Mayseder.

Op. 30. Trois duos . . . . . 9 »

Mazas.

Op. 82. Six duos brill. et faciles, 2 suites, ch. 10 »

Panofka.

Les plaisirs du jeune violoniste. Cent morceaux favoris; 4 suites, chaque 7 50

OUVERTURES
POUR DEUX VIOLONS.

Actéon 4 50
Ambassadrice (l') 4 50
Barcarolle (la) 4 50
Chaperons blancs (les) 4 50
Charles VI 4 50
Chasse du Jeune Henri (la) 4 50
Cheval de Bronze (le) 4 50
Dame de Pique (la) 4 50
Diamants de la Couronne (les) 4 50
Dieu et la Bayadère (le) 4 50
Domino noir (le) 4 50
Duc d'Olonne (le) 4 50
Eclair (l') 4 50
Enfant prodigue (l') 4 50
Favorite (la) 4 50
Fée aux Roses (la) 4 50
Fiancée (la) 4 50
Fra Diavolo 4 50
Giralda 4 50
Guillaume Tell 4 50
Gustave ou le Bal masqué 4 50
Guitarrero (le) 4 50
Haydée 4 50
Juive (la) 4 50
Lac des Fées (le) 4 50
Lestocq 4 50
Ludovic 4 50
Mousquetaires de la Reine (les) 4 50
Muette de Portici (la) 4 50
Part du Diable (la) 4 50
Philtre (le) 4 50
Pré aux Clercs (le) 4 50
Prophète (le) 4 50
Reine de Chypre (la) 4 50
Robert Bruce 4 50
Robert-le-Diable 4 50
Robin-des-Bois 4 50
Serment (le), ou les Faux monnayeurs 4 50
Sherif (le) 4 50
Siége de Corinthe (le) 4 50
Sirène (la) 4 50
Treize (les) 4 50
Val d'Andorre (le) . . . . . 5 »
Zanetta 4 50

AIRS D'OPÉRAS.
POUR DEUX VIOLONS.

Actéon 7 50
Anna Boleua . . . . . 9 »
Ambassadrice (l') . . . . . 2 suites, chaque. 7 50
Barcarolle (la) . . . . . 2 id. 9 »
Chaperons blancs (les) 7 50
Charles VI . . . . . 4 suites, chaque. 9 »
Cheval de bronze (le) . . . . . 2 id. 9 »
Comte Ory (le) . . . . . 2 id 7 50
Dame de Pique (la) . . . . . 2 id. 7 50
Deux familles (les) 7 50
Diamants de la Couronne (les) 7 50
Dieu et la Bayadère (le) . . 2 suites, chaque. 9 »
Domino noir (le) . . . . . 2 id. 9 »
Duc d'Olonne (le) . . . . . 2 id. 7 50
Eclair (l') . . . . . 2 id. 9 »
Elisire d'amore . . . . . 9 »
Enfant prodigue (l') . . . . . 2 suites, chaque. 9 »
Favorite (la) . . . . . 3 id. 9 »
Fée aux Roses (la) . . . . . 2 id. 9 »
Fiancée (la) . . . . . 2 id. 9 »
Fra Diavolo . . . . . 2 id. 9 »
Giralda . . . . . 2 id. 7 50

Suite des airs d'opéra pour deux violons.

Guido et Ginevra . . . . . 4 id. 9 »
Guillaume Tell . . . . . 3 id. 9 »
Guitarero (le) . . . . . 2 id. 9 »
Gustave, ou le Bal masqué. 2 id. 7 50
Haydée . . . . . 2 id. 9 »
Huguenots (les) . . . . . 4 id. 9 »
Juive (la) . . . . . 4 id. 9 »
Lac des Fées (le) . . . . . 3 id. 7 50
Lestocq . . . . . 2 id. 9 »
Moïse . . . . . 2 id. 9 »
Mousquetaires de la Reine.. 2 id. 9 »
Muette de Portici (la) . . . 2 id. 9 »
Norma (la) . . . . . 9 »
Part du Diable (la) . . . . 2 suites, chaque. 7 50
Philtre (le) . . . . . 2 id. 9 »
Postillon de Lonjumeau (le) 2 id. 7 50
Pré aux Clercs (le) . . . . 2 id. 9 »
Prophète (le) . . . . . 4 id. 9 »
Puritains (les) 7 50
Reine de Chypre (la) . . . 4 suites, chaque. 9 »
Robert Bruce . . . . . 2 id. 9 »
Robert-le-Diable . . . . . 4 id. 9 »
Robin-des-Bois . . . . . 9 »
Treize (les) . . . . . 2 suites, chaque. 9 »
Serment (le) ou les Faux Monnayeurs . . . . . 2 id. 7 50
Sirène (la) . . . . . 2 id. 7 50
Val d'Andorre (le) . . . . . 2 id. 9 »
Zanetta . . . . . 2 id. 7 50

AIRS D'OPÉRAS.
POUR VIOLON SEUL.

Ambassadrice (l') . . . . . 5 »
Anna Bolena . . . . . 6 »
Cheval de Bronze (le) . . . . . 5 »
Comte Ory (le) . . . . . 5 »
Dame de Pique (la) 7 50
Diamants de la Couronne (les) . . . . . 5 »
Domino noir (le) . . . . . 5 »
Elisire d'amore (l') . . . . . 6 »
Enfant prodigue (l') 7 50
Fée aux Roses (la) 7 50
Fra Diavolo . . . . . 5 »
Giralda 7 50
Guillaume Tell . . . . . 5 »
Haydée . . . . . 5 »
Mousquetaires de la Reine (les) 7 50
Muette de Portici (la) . . . . . 5 »
Norma (la) . . . . . 6 »
Part du Diable (la) . . . . . 5 »
Pré aux Clercs (le) . . . . . 5 »
Prophète (le) . . . . . 2 suites, chaque . . . 7 50
Puritains (les) . . . . . 5 »
Robert Bruce . . . . . 5 »
Robert-le-Diable 7 50
Serment (le) . . . . . 5 »
Sirène (la) . . . . . 5 »
Val d'Andorre (le) 7 50

QUADRILLES, VALSES, POLKAS, REDOWAS ET MAZURKAS.
POUR UN VIOLON.

PREMIÈRE COLLECTION.

1. Riez, jeunes filles, q., et les *Parisiennes*, valse.
2. Mont Cenigou (le), q., et les *Parisiennes*, valse.
3. Pensées de Rossini, quad., et *Iris*, valse.
4. Moscou, quad., et *Philomèle*, valse.
5. Indien (l'), quad., et les *Hommages*, valse.
6. Pic du Midi (le), q., et les *Dentelles de Bruxelles*.
7. Pré aux Clercs (le), 1er quad.
8. — 2e q., et la *Valse du couronn.*
9. Lac des Fées (le), 1er q., et les *Fusées vol.*, valse.
10. Cheval de Bronze (le), q., et *Vive la Danse*, v.
11. Ma chevrière, q., et *A la plus belle*, valse.
12. Toto carabo, q., et *Souvenirs d'Almaks*, valse.
13. Napoléon, quad., et les *Compatriotes*, valse.
14. Villageois (le), q., et *Pressbourg*, valse.
15. Puritains (les), q., et le *Domino noir*, valse.
16. Falstaff, q., et *Elisa*, valse.
17. Krakowiack, q., et *Souvenirs d'Almaks*, valse.
18. Tiii, q., et *Souvenirs d'Almaks*, valse.
19. Ambassadrice (l'), 1er q., et *Aurora*, valse.
20. Polichinelle, q., et *Julia*, valse.
21. Domino noir (le), 1er q., et *Woronzoff*, valse.
22. Plébéien (le), q., et *Paulinen*, valse.
23. Echarpe Rose (l'), q., et le *Point du jour*, v.
24. Chasseurs au bal (les), q., et les *Rêves d'amour*.
25. Chaperons blancs (les), 1er q., et les *Diamants*, v.
26. Fille du Danube (la), q., et *Zanetta*, valse.
27. Diamants de la Couronne (les), 1er quad.
28. — 2e, q., et le *Bon Goût*, v.
29. Zanetta, 1er q., et les *Roses*, valse.
30. Carnaval de Paris (le), q., et 2 *Valses allemandes*.

DEUXIÈME COLLECTION.

1. Joconde, q., et *Zanetta*, valse.
2. Maroc, q., et le *Duc d'Olonne*, valse.
3. Otello, q., et les *Diamants de la Couronne*, v.
4. Etudiants de Paris (les), q., et la *Part du Diable*.
5. Duc d'Olonne (le), 1er q., et les *Orangers*, valse.
6. — 2e q., et *Valses Suisses*.
7. Polka, q., et les *Diamants*, valse.
8. Jeanuot et Colin, q., et la *Sirène*, valse.

Suite des quadrilles, valses, etc.

9. Fra Diavolo, 1er q., et *Zanetta*, valse.
10. — 2e q., et une *Valse de Courtois*.
11. — 3e q., et le *Lac des Fées*, valse.
12. Italie (l'), q., et les *Naïades*, valse.
13. Rendez-vous de chasse (les), q., et les *Résédas*.
14. Lions (les), b., et la *Part du Diable*, valse.
15. Niva, q., et la *Gaîté*, valse.
16. Muette de Portici (la), 1er q., et la *Fête de Tivoli*.
17. — 2e q., et *Vive la Valse*.
18. Ruban bleu (le), q., et la *Gaîté*, valse.
19. Guillaume Tell, 1er q., et *Valses Suisses*.
20. — 2e q., et la *Gaîté*, valse.
21. Comte Ory (le), q., et *Valse de la reine d'Angl.*
22. Gustave ou le Bal masqué, q., et *Jaléo de Jérès*.
23. Richard Cœur-de-Lion, q., et le *Rendez vous*.
24. Samaritaine (la), q., et les *Orangers*, valse.
25. Soirées du Ranelagh (les), q., et le *Duc d'Olonne*.
26. Souvenirs de Lyon, q., et la *Gaîté*, valse.
27. Marino Faliero, q., et la *Châtelaine*, valse.
28. Fêtes du château d'Eu, q., et les *Orangers*, v.
29. Sirène (la), 1er q., et l'*Aigle*, valse.
30. — 2e q., et *Vive la Valse*, valse.
31. Part du Diable (la), 1er q., et *Adelaïde*, valse.
32. — 2e q., et *Adelaïde*, valse.

TROISIÈME COLLECTION.

1. Auverguat (l'), quad., et les *Almées*, valse.
2. Barcarolle (la) 1er quad., et l'*Orient*, valse.
3. Barcarolle (la), 2e quad., et une *Polka*.
4. Belle Bourbonnaise (la), quad., et les *Fleurs du Printemps*, valse.
5. Belle Fermière (la), quad., et une *Polka*.
6. Cendrillon, quad., et une *Polka*.
7. Chaperons Blancs (les), 1er quad., et le *Dieu et la Bayadère*, valse.
8. Chaperons blancs (les), 2e quad., et une *Polka*.
9. Château Rouge (le), quad., et les *Fleurs du Printemps*.
10. Cheval de Bronze (le), 1er quad., et *Souvenirs de Burlington*, valse.
11. Cheval de Bronze (le), 2e quad., et la *Cerito*, polka.
12. Dieu et la Bayadère (le), 1er quad., et les *Perles*.
13. Dieu et la Bayadère (le), 2e quad., et une *Polka*.
14. Fiancée (la), 1er quad., et les *Perles*, valse.
15. Fiancée (la), 2e quad., et les *Perles*, valse.
16. Gondoliers vénitiens (les), quad., et une *Polka*.
17. Juif errant (le), quad , et une *Polka*.
18. Lestocq, 1er quad., et *Burlington*, valse.
19. Lestocq, 2e quad., et *Galop de Lestocq*.
20. Mariage (le), quad., et les *Almées*, valse.
21. Mazourka (la), quad., et une *Polka*.
22. Moïse, 1er quad., et le *Dieu et la Bayadère*, val.
23. Moïse, 2e quad., et une *Polka d'Alkan*.
24. Philtre (le), 1er quad., et *Lestocq*, valse.
25. Philtre (le), 2e quad., et une *Polka*.
26. Siége de Corinthe (le), 1er quad., et une *Valse*.
27. Siége de Corinthe (le), 2e quad , et une *Polka*.
28. Souvenirs du XVIIe siècle, quad., et une *Polka*.
29. Tambours de la garde (les), quad., et les *Fleurs au Printemps*, valse.
30. Tyrolien (le), quad., et les *Fleurs du Printemps*.

QUATRIÈME COLLECTION.

1. Américain (l'), quad., et le *Printemps*, valse.
2. Chinois (le), quad., et *Polka des Ouvriers*.
3. Croquemitaine (le), quad., et *Elisabeth*, valse.
4. Eclipse (l'), quad., et les *Hirondelles*, valse.
5. Francs buveurs (les), quad., et *Polka de Champagne*.
6. Gulistan, quad., et le *Violon du Diable*, valse.
7. Haydée, 1er quad., et *Amélie*, valse.
8. Haydée, 2e quad., et *Amélie*, valse
9. Jenny Lind, quad., et *Cerrito*, polka.
10. Kradoudja, quad., et *Salut à Paris*, polka.
11. Poucet, quad , et *Lowitzka*, redowa.
12. Reine Pomaré (la), et les *Soupirs*, valse.
13. Républicain (le), quad., et les *Gazelles*, valse.
14. Riquet à la houpe, qu., et les *Hirondelles*, valse.
15. Robert Bruce, 1er quad., et le *Printemps*, valse.
16. Robert Bruce, 2e quad., et *Lodoiska*, mazurka.
17. Tentation de saint Antoine, quad., et *Jenny Lind*, polka.
18. Trompette de Monsieur le Prince (le), quad., et *Polka des Grisettes*.
19. Vésuve (le), quad., et les *Soupirs*, valse.
20. Violon du Diable (le), quad., et *Valse du Violon du Diable*.
21. Voyageurs, polka, et la *Californie*, galop.
22. Polka d'amour, Polka des Etudiants, et une Redowa.
23. La Californie, polka; Clémentine, polka, et *Polka des matelots*.
24. Mazurka de Spa, et *Salut à Paris*, polka.
25. Polka des Enfants, la Rusée, polka; *Hélène*, rédowa.
26. Souvenirs de l'Hippodrome, 3 polkas de *Fessy*.
27. Romélie, val. de *Fessh* et *Polka des Chasseurs*.
28. Une soirée en Ecosse, valse, et un *Premier amour*, rédowa.
29. Betty, valse de *Fessy* et *Polka des Feurs*.
30. Haydée, suite de valses de *Musard*.

Prix de chaque numéro. . . . . net. » 50
Prix de la collection complète, brochée . . net. 10 »

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLEON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 20. 18 Mai 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Petersbourg. Bellizard.
New-York. Schardenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, unter den Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an . . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 36

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra, *Zerline ou la Corbeille d'oranges*, opéra en trois actes, paroles de Scribe, musique d'Auber (première représentation), par **Maurice Bourges** — Conservatoire de musique et de déclamation, exercice des élèves. — M. Charles John. — Banquet de l'union des lettres et des arts. — Correspondance, Paris et Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

ZERLINE OU LA CORBEILLE D'ORANGES.

Opéra en trois actes, paroles de M. SCRIBE, musique de M. AUBER.

(1re représentation, le vendredi 16 mai.)

Deux grands événements ont signalé, à l'Opéra, la soirée de vendredi dernier. D'abord, l'apparition d'un ouvrage nouveau de MM. Scribe et Auber, dont les noms en s'associant ont le privilége de remuer vivement le monde musical; puis, la rentrée de cette cantatrice unique en son genre qu'il suffit de nommer pour réveiller le souvenir des plus délicieuses sensations produites par le charme de la voix et la perfection suprême de l'art du chant. Mais procédons avec méthode, et avant d'en venir à l'interprète parlons de l'œuvre du musicien, et tout d'abord du poëme.

Nous sommes en Sicile. Voici Palerme et son ciel bleu. Voici son port, ses palais et même sa halle aux fruits, où les lazzaroni couchés à terre chantent les douceurs du *far niente*, plus contents mille fois dans leur nonchalante insouciance que le prince de Roccanera, ministre et beau-frère du roi, courbé sous le joug despotique de très-haute, très-puissante et très-volontaire dame, la princesse son épouse. Ni l'or, ni la grandeur ne nous rendent heureux. Roccanera le sait très-bien, lui qui s'échappe de bon cœur de sa somptueuse demeure pour respirer et soupirer aussi en comparant la pesanteur de ses chaînes brillantes à l'obscure félicité de sa jeunesse, alors que Zerline, la jolie marchande d'oranges, rendait amour pour amour au simple officier sans fortune et sans nom. Mais il y a si longtemps de cela! Quinze ans tout au moins; quinze ans, presque l'âge de Gemma, la fille de Zerline et du prince, élevée chez lui sous le titre spécieux de nièce. C'est aussi depuis quinze ans que Zerline, brutalement ravie par un corsaire, a disparu du rivage sicilien, sans dire je reviendrai. Elle revient pourtant après un long esclavage. Un navire maltais débarque sur le quai Zerline et sa fortune, qui certes n'est pas une fortune bien ronde, quoiqu'elle consiste en oranges. Mais aussi quelles oranges!

Des oranges comme les anges
N'en goûtent pas en paradis.

Croyez-en la rhétorique fleurie de la belle marchande, décidée à s'établir sur la place, malgré l'irritation jalouse des dames de la halle, ses rivales, et de leurs sigisbés, MM. les lazzarroni, qui veulent l'expulser sans merci. Dieu sait ce qu'il adviendrait de la pauvre Zerline, si M. Scribe ne faisait arriver à propos Rodolfo, l'officier de marine, qui n'a qu'à tirer l'épée pour mettre en fuite la vile multitude. Voilà donc Zerline la Sicilienne réintégrée dans la place et par droit de conquête et par droit de naissance. En vérité, la place valait bien la peine d'être disputée; car, en moins d'un quart d'heure, Zerline y apprend tout ce qu'elle voulait savoir, et même plus encore. Elle y surprend l'intrigue galante d'une grande dame, qui lui paie au poids de l'or une simple orange pour l'adresser directement à un beau seigneur comme signal de rendez-vous. Une orange envoyée, cela dit tout: jamais le jaune d'or ne fut une couleur favorable aux maris. Sur cette place heureuse, Zerline reconnaît encore dans le ministre Roccanera l'ami de sa jeunesse, le père de Gemma, et dans la nièce du ministre Gemma elle-même, cette fille adorée que la pauvre mère n'espérait plus retrouver. Gemma s'est arrêtée toute émue auprès de la marchande en l'entendant chanter un refrain gravé dans sa mémoire depuis ses premières années. Zerline, au comble de la joie, va se trahir, lorsqu'elle apprend que sa Gemma doit épouser le cousin du roi, le marquis de Buttura. Alors elle se décide à garder l'incognito dans l'intérêt de son enfant.

Mais qu'importe à Gemma un marquis, un cousin, un roi! C'est Rodolfo qu'elle aime, c'est elle qu'aime Rodolfo. Pauvres jeunes amants, qui vous défendra contre une sœur de roi, contre un cousin de roi, contre un ministre? Eh! mais une marchande d'oranges. M. Scribe affectionne ces tours de force-là et s'en tire toujours à merveille. Il est vrai aussi que dans la partie qu'elle engage bravement, Zerline a bien des chances pour elle; les belles cartes, les atouts sont dans sa main. Introduite au palais sous prétexte d'y porter des oranges à la princesse, très-amateur de ce beau fruit, sans doute par souvenir d'enfance, la marchande découvre tout de suite l'amour de Gemma et de Rodolfo. Quelle heureuse rencontre! C'est justement Rodolfo qui a pris la défense de Zerline. Un bienfait n'est jamais perdu. Donc la tendre mère commence par se faire reconnaître du prince Roccanera, qui lui a gardé, sinon sa fidélité, du moins son cœur. C'est moins gênant et plus pratique. Elle parle en faveur de leur fille, argumente, prie, insiste, s'exalte, menace même de quelque gros scandale. Si Roccanera refuse de céder, Zerline révélera à Gemma sa naissance et la promènera par la ville en chantant avec elle : « Achetez mes belles oranges. » A cette pensée, le tremblant ministre promet de travailler du moins à changer les volontés de la princesse, de sa femme, qui seule a décidé de son chef le mariage de Gemma et du marquis. Mais promettre et tenir, ce n'est pas même chose, lorsqu'il s'agit de promettre pour madame la

princesse Roccanera dont la logique invariable et péremptoire repose dans cette formule laconique :

Je veux ce que je veux... parce que je le veux.

Ah ! sans doute, Altesse, voilà qui est précis et décisif. Mais Zerline, elle aussi, est une maîtresse femme qui veut fort et ferme. De plus, elle a par devers elle d'irrésistibles arguments, entr'autres le secret de votre intrigue avec le marquis de Buttura, ce futur que vous destiniez charitablement à sa fille. Aussi, Zerline en fait-elle bon usage. A la faveur d'un bal masqué, Gemma, déguisée en marchande d'oranges, présente à la princesse un des fruits de sa corbeille, tout en proférant, sans savoir ce que parler veut dire, ces trois syllabes qui font bondir la noble dame : « Je sais tout. » Je sais tout, dit-elle aussi très ingénuement au marquis lui-même en lui offrant une orange non moins belle et et non moins amère que la précédente. Pas n'est besoin d'ajouter que, transformés à la vue de ces fruits accusateurs, et princesse et marquis se désistent comme par enchantement de leurs prétentions, et approuvent le mariage de Rodolfo et de Gemma, que Roccanera se hâte de conclure, en admirant les talents diplomatiques de Zerline, qui passent sa compréhension.

Admirerons-nous moins la surprenante dextérité de M. Scribe? Plus habile que Robert Houdin, qui ne fait tenir qu'un mouchoir dans une orange, M. Scribe y loge toute une intrigue et en extrait tout un poëme d'opéra. Sans doute on pourra trouver dans ce poëme des éléments et des ressorts dramatiques déjà mis en œuvre dans quelques autres pièces du même auteur ; mais tout cela est mélangé, remanié, rajusté avec tant d'adresse, qu'il en résulte une action claire, ingénieuse, et qui a tout l'intérêt de la nouveauté. C'était presque du luxe avec un collaborateur tel que M. Auber, qui pourrait s'appliquer mieux que nul autre compositeur ce mot fameux de Rameau : « Donnez-moi la *Gazette de Hollande*, et je la mettrai en musique. »

Il semble que son inspiration n'ait point du tout besoin d'être échauffée par celle du poëte. Le chant jaillit de sa plume avec une étonnante abondance, une variété, une fraîcheur sans cesse renouvelée. N'est-ce pas une chose bien extraordinaire en vérité que cette fécondité soutenue, cette jeunesse sans limite, rare privilége de quelques esprits supérieurs? Décidément il faut que la source d'Hippocrène, où puise notre grand maître, soit aussi la source de Jouvence. Les années ne se multiplient que pour multiplier ses succès.

Au rang des plus heureux, des plus éclatants, on doit compter celui de la partition nouvelle, écrite avec une rapidité qui n'a fait aucun tort à son mérite. C'est toujours ce faire charmant, que plusieurs veulent imiter et que pas un ne peut reproduire dans l'élégance de sa désinvolture native. C'est plus que jamais cette infinité de mélodies vives, légères, délicates, élancées, revêtues d'un cachet de distinction aimable et du don si précieux de plaire et de séduire. Au milieu d'une multitude de chants coquets, pimpants, brillants, ressortent avec effet plusieurs périodes d'une sensibilité exquise. Ce n'est point du haut pathétique ; le drame ne le demandait pas, puisque l'opéra nouveau est réellement du genre de l'opéra-comique, développé sur une grande échelle. Avec ce tact qui ne lui fait point défaut, M. Auber a rencontré la juste mesure de l'expression fidèle. En plusieurs situations, il a trouvé des chants d'une mélancolie tendre, d'une émotion bien sentie. De ce nombre sont : le cantabile de l'air d'entrée de Zerline : *O Palerme* ; la strette en mineur du premier finale ; le premier mouvement de de l'air de Gemma ; le six-huit expressif du duo : *Ah! si vous pouviez lire*. Dans le même style, et avec non moins de sentiment gracieux se dessinent l'ensemble du trio : *Bonne espérance* ; le cantabile de Roccanera, *Toi, dont le souvenir*, surtout la belle romance de Zerline, un véritable modèle :

Souviens-toi de nos heureux jours.

Cette teinte de douce tristesse, répandue çà et là au travers de tant de morceaux vifs, animés, pittoresques, forme un excellent contraste.

On peut dire que le plaisir de l'oreille commence avec l'ouverture, formée, suivant le patron classique, le plus lucide et le meilleur, d'un mouvement lent et d'un allégro dans lequel figurent le thème suave de la cavatine : *O toi qui n'oses*, et la sémillante mélodie confiée à l'orchestre pendant le chœur du troisième acte ;

Délices de la cour.

L'heureuse intention de l'allure paresseuse et languissante du chœur des lazzaroni, célébrant le plaisir de ne rien faire, n'a échappé à personne, pas plus que le style pompeusement vieillot que le compositeur a affecté de prendre pour la ritournelle d'entrée de Roccanera, le ministre. Sa cavatine, *O compagne de ma jeunesse*, est un de ces chants qui sont bien à M. Auber. Le petit morceau, très-court, pendant lequel arrive le navire de Zerline, est d'un rhythme de barcarolle placé fort à propos et vraiment mélodieux. Le dialogue brusque du peuple en opposition avec les répliques de Zerline est bien conçu pour la scène. Mais nul morceau, si attrayant qu'il soit, même les admirables couplets chantés par Mlle Alboni avec une perfection sans exemple, même encore son premier air qu'elle termine par un trait de vocalise éblouissant, n'a soulevé des applaudissements plus passionnés, plus unanimes que l'air final

Victoire ! ah ! quelle ivresse !

C'est moins ici le triomphe du compositeur que de la cantatrice ; car, si remarquable que soit cet air, l'artiste éminent en a fait quantité d'autres qui le surpassent. L'honneur donc de la magnifique ovation que ce morceau a valu à Mlle Alboni lui revient donc presque tout entier. C'est là qu'il faut l'entendre, c'est là qu'elle déploie les trésors de l'art du chant poussé à ses limites les plus reculées, toutes les séductions de cet organe si ample, si étendu, si fort et si doux, si savant et facile, enfin cette magie irrésistible qui jette l'auditoire dans l'admiration et l'extase. L'enthousiasme que Mlle Alboni a fait naître vendredi a eu quelque chose de frénétique.

Couverte de fleurs lancées de toutes parts, presque assourdie du tonnerre des applaudissements et des bravos, Zerline-Alboni a dû répéter cet air final, dans lequel elle exécute avec une aisance singulière un passage d'une grande difficulté en rapprochant rapidement les notes extrêmes des registres grave et aigu. Eh bien ! malgré la fatigue d'un rôle considérable, cette voix séraphique était aussi pure, aussi fraîche, aussi radieuse qu'au moment de la première entrée en scène.

En présence d'un succès aussi splendide, tout disparaît, tout s'efface. Qu'il nous soit donc permis de négliger aujourd'hui quantité de beautés de détail dont la partition de M. Auber est si riche. Nous ne pouvons signaler tous les morceaux que le compositeur s'est attaché à soigner avec une attention particulière. Le nombre en est grand.

Les airs de ballet ont paru tous délicieux, depuis la *Styrienne*, que dansent très-bien Bauchet, Mlles Robert et Emarot, jusqu'au galop général, mélodie des mieux trouvées qui ira loin. Ce ballet, composé de plusieurs pas très-piquants dessinés par Mazilier, particulièrement le pas original des *Chinois* et celui des *Marquis*, a fourni à Petipa, à Mmes Plunkett et Fabri l'occasion de faire applaudir l'éloquence spirituelle de leur danse. Il se termine par un tableau final ingénieusement composé. La musique de tout cela est exquise. M. Auber y a prodigué autant de mélodie, de talent et de facture que dans le rôle considérable de Zerline, qui ne contient pas moins de deux grands airs, une ariette, une romance développée, deux duos, un trio, un quintette, deux finales, et que le compositeur a écrit avec une magnificence et une prodigalité d'idées charmantes, comme s'il n'avait dû avoir qu'une interprête ordinaire, comme si Mlle Alboni n'était pas destinée à lui prêter les merveilles de sa voix.

En d'autres circonstances nous pourrions rendre pleine justice à Mlle Nau, qui a chanté avec distinction le joli rôle de Gemma, et surtout l'air et le duo avec Rodolfo ; à Mlle Dameron, qui n'avait que deux couplets à dire et qui les a dits très-convenablement.

Nous pourrions louer les décorations remarquables de MM. Séchan,

Nolo et Rubé, et avant tout, celle du *bal*, par M. Despléchin. Nous pourrions donner des éloges à la voix bien timbrée, à l'intelligence musicale de M. Merly, le débutant, et même des encouragements à M. Aymès. Mais, sous une impression encore toute-puissante, nous ne saurions placer à côté des auteurs que la *Diva*, qui a rehaussé des perfections infinies de son talent les beautés d'un opéra écrit spécialement pour elle, et comme on n'a jamais encore écrit pour elle. D'où il est aisé de conclure que M. le directeur de l'Opéra et son caissier vont s'apercevoir, par l'empressement infatigable de la foule, que la poésie antique a eu grandement raison de nommer les oranges, des pommes d'or.

MAURICE BOURGES.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

EXERCICE DES ÉLÈVES.

Cet exercice se composait du premier et du second acte du *Mariage de Figaro*, de Mozart, et de fragments d'*Orphée*, de Gluck, deux ouvrages de génie sans doute, mais d'une exécution terriblement difficile pour des apprentis chanteurs et acteurs, surtout le *Figaro* de Mozart, compliqué de la prose de Beaumarchais.

Le Conservatoire a toujours eu ses ennemis : plus il produit, et plus on l'accuse de ne rien produire. Par exemple, à cette heure où les deux grands théâtres lyriques de Paris, ainsi que le Théâtre-Français, sont presque entièrement remplis d'artistes du Conservatoire, où la province ne se recrute que dans son sein, ne s'est-il pas trouvé des gens, bien intentionnés peut-être, mais en tout cas fort peu éclairés, pour soutenir que les professeurs étaient trop nombreux, que le pensionnat était inutile, et autres choses aussi raisonnables. Les professeurs trop nombreux, et il n'est pas de classe qui ne plie sous un surcroît d'élèves! Le pensionnat inutile, et pourtant Levasseur, Ferdinand Prévôt, Massol, Roger, Gueymard, Brémont, Fleury, Obin, Molinier, Guignot, Aymès, Merly et Chapuis, qui va débuter, c'est-à-dire toute la troupe mâle de l'Opéra est sortie du pensionnat! L'Opéra-Comique y a pris Couderc, Bussine, Jourdan, Boulo, Carvalho, sans compter tant d'autres chanteurs, parmi lesquels on peut citer Ponchard, Lafond, Inchindi, Serda, Delsarte, Wartel, Dérivis, Révial, Euzet, Paulin, Altairac, Espinasse, Junca, Latour, Gassier, Evrard, Barbot, Mathieu, et nous ne parlons ni d'Alizard, ni de Barroilhet, ni de Battaille, qui n'avaient suivi les classes que comme externes.

N'importe, les gens qui attaquent ne tiennent compte de rien. L'autre jour encore n'avons-nous pas rencontré de ces amateurs peu bénévoles qui se récriaient sur la manière dont le *Mariage de Figaro* était exécuté, qui demandaient naïvement pourquoi on n'enseignait aux élèves ni à prononcer, ni à chanter, ni à marcher, etc., etc. — Pardon, Messieurs, on leur enseigne tout cela ; mais comme ils sont justement en train de l'apprendre, vous les excuserez de ne pas le savoir encore parfaitement. De plus, il y a une chose qu'on désespère de leur enseigner jamais, à eux, pauvres élèves, qui débutent devant une rampe et devant un public, c'est le moyen de ne pas mourir de peur, et vous savez qu'en général la peur nuit beaucoup à l'articulation, à l'intonation, à la facilité, à la grâce de la locomotion et du geste. Ceux-ci se laissent emporter, ceux-là hésitent ; il y en a qui perdent complétement la tête, d'autres seulement la voix. Les artistes éprouvés ont besoin d'avoir répété longtemps un ouvrage, de l'avoir joué souvent pour y être à leur aise : jugez ce que peuvent être des élèves qui répètent le moins possible et ne jouent qu'une seule fois!

Disons donc à ces amateurs, en arrangeant la phrase du *Barbier de Séville* : « Aux qualités que vous exigez dans un élève, vos excellen- » ces connaissent-elles beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être » écoliers? » Pour notre part, nous mettons au défi les théâtres les mieux montés d'exécuter à la satisfaction générale le *Nozze di Figaro*. La musique de Mozart n'a pas cessé d'être admirablement belle, mais elle a cessé d'être au courant du répertoire, de voler de bouche en bouche et d'oreille en oreille. On a écrit, depuis Mozart, dans un système, sinon meilleur, du moins plus vocal, plus facile et plus brillant, sauf quelques délicieuses cantilènes, telles que l'air et la romance de Chérubin, l'air de Figaro : *Non più andrai*, le duo *Sull' aria*. Nos compositeurs modernes ont toujours l'art de ménager aux voix d'avantageux effets, même dans les morceaux d'ensemble, tandis que le finale du second acte des *Nozze*, tout prodigieux qu'il est de conduite et de facture générale, ne fournit pas aux chanteurs la moindre petite éclaircie ; c'est un épais fourré d'où les voix se sauvent comme elles peuvent, sans aucune compensation pour leur fatigue et leurs efforts. Encore, dans l'opéra italien, tel que Mozart l'a écrit, les artistes ont le récitatif pour se reposer ; mais dans la traduction française, des épines de Mozart, ils retombent sur les pointes de Beaumarchais : il n'y a vraiment pas moyen d'y tenir.

Tout cela n'empêche pas M. Bussine jeune d'avoir montré ses excellentes dispositions dans le rôle de Figaro, ainsi que Mlle Larcéna dans le rôle de Chérubin, où elle a mis beaucoup de malice et de feu. Mlle Hucher a été digne et noble dans le rôle de la comtesse; Mlle Favel, très-avenante, mais un peu vive, dans celui de Suzanne. Mlle Cotteret s'est résignée avec talent au rôle de Marceline. M. Orliac n'a pas le physique du comte Almaviva : le grand opéra le réclame. M. Beckers, au contraire, a un bon masque et une bonne voix de docteur. MM. Rabotin et Codelaghi n'avaient que peu à faire, l'un en Bazile, l'autre en Antonio.

Après *Figaro*, *Orphée* nous est apparu sous les traits de Mlle Wertheimber, l'une des *étoiles* du Conservatoire. En effet, cette jeune personne possède tout ce qu'il faut de qualités naturelles et acquises pour donner l'espérance d'un avenir prochain de grande cantatrice dramatique. L'étendue de sa voix est exceptionnelle ; le timbre en est riche et puissant, surtout dans les notes de contralto. Elle a l'intelligence, le sentiment, elle se pénètre profondément de ses rôles : aussi produit-elle sur l'auditoire une sérieuse impression. Elle a dit avec un remarquable accent l'air : *J'ai perdu mon Eurydice*, et dans la scène des enfers : *Laissez-vous toucher par mes pleurs*. Depuis qu'on essaye l'*Orphée* de Gluck au Conservatoire, jamais le rôle principal n'y avait été interprété avec autant de talent. Les douleurs de l'épouse d'Eurydice n'ont pas seulement attendri les démons : elles ont produit le même effet sur l'auditoire. Nous ne donnerons qu'un conseil à Mlle Wertheimber, c'est de ne pas saluer quand on l'applaudit : les salutations sont un des plus méchants cadeaux que nous devions à la méthode italienne.

Pourquoi ne pas supprimer des fragments de Gluck le petit rôle de l'amour, que le grand maître a fait chanter sur un ton si peu digne de lui-même et du maître des dieux? Mlle Loustauneau, qui joue fort joliment l'opéra comique, n'a pas l'habitude de se présenter dans le monde avec un carquois sur l'épaule et un arc à la main. Son embarras tout naturel a porté préjudice à sa voix.

M. Girard ne conduisait pas l'orchestre : une indisposition ou la fatigue causée par les répétitions de l'Opéra l'en éloignait. C'est M. Massart qui l'a suppléé presque à l'improviste, et du jour au lendemain. Il faut savoir beaucoup de gré à cet excellent professeur et violoniste de son dévoûment, de son courage à guider au combat des troupes encore inexpérimentées, et à qui, par étourderie, il arrive trop souvent de tirer sur leur général.

M. Charles JOHN.

Du Conservatoire à M. Charles John, il n'y a qu'un pas. Naguères encore, ce jeune artiste y étudiait la composition, et l'auteur de la *Juive* était son maître. Arrivé de Berlin, sa ville natale, avec un beau talent de pianiste, M. Charles John l'a encore perfectionné, tout en cultivant avec prédilection celui de compositeur. Mais par malheur, tous les virtuoses ne peuvent pas répondre comme Viotti, à qui l'on demandait s'il tremblait quelquefois : — *Oui, quand j'ai la fièvre*. La fièvre, hélas! beaucoup d'artistes l'ont toujours dès qu'il s'agit de se

faire entendre en public. De nos jours, Henselt, le célèbre pianiste, doit être rangé parmi ceux-là, et Chopin aussi n'a que trop souffert de cette maladie, dont M. Charles John est particulièrement atteint.

Faut-il vous dire comment j'ai pu juger parfaitement le double talent de M. Charles John? Je l'avais à peine entrevu, mais nous demeurions alors dans deux maisons contiguës. Une fois dans la journée, une fois le soir vers minuit, il se mettait à son piano, seul, sans témoins profanes, sans oreilles indiscrètes. Du moins il le croyait, et cette heureuse confiance lui permettait de jouer dans toute sa liberté, avec infiniment de vigueur, d'agilité, d'élégance, quel que fût le genre qu'il entreprît.

Nous fîmes bientôt connaissance, et je lui demandai de qui était le charmant concerto que je lui entendais étudier depuis quelques semaines. — Ce concerto?..... il est de moi, me dit-il. — Gravé?... — Non, je le jouerai cet hiver en public. Et l'hiver s'est passé sans que l'auteur ait produit son œuvre, celle-là et bien d'autres, qui ne me plaisaient pas moins, un nocturne entr'autres qui, par parenthèse, est publié, une étude délicieuse qu'il intitule le *Chant des Nymphes*; d'autres études encore, des sonates, des fantaisies, une marche hongroise, et même une certaine quantité de polkas d'une exquise distinction, qui le soir me berçaient tout éveillé des rêves de bal étincelant et de danses fantastiques.

J'attendais toujours que mon ex-voisin rompît la glace de ses terreurs et mît une nombreuse assemblée dans la confidence de son talent. Je regrette qu'il n'en ait pas eu la force; mais comme tout le monde ne peut pas venir se loger à côté de lui pour l'écouter, je ne veux pas du moins l'avoir entendu sans dire hautement ce que j'en pense. Si M. Charles John parvenait à jouer devant dix personnes, comme il joue quand il se croit seul, il prendrait rang parmi nos pianistes célèbres. Si, comme tout semble l'annoncer, il se retranche uniquement dans la composition, et qu'il lui arrive d'écrire pour le théâtre, je lui souhaite d'y porter le même charme d'idées, la même largeur, la même animation, la même élégance de style que dans les productions instrumentales qui me l'ont fait connaître et qui me rendaient son voisinage si précieux.

P. S.

BANQUET DE L'UNION DES LETTRES ET DES ARTS.

C'était la seconde fois que les cinq associations réunies depuis 1848 sous le titre d'*Union des lettres et des arts* offraient leur banquet annuel à M. le baron Taylor. L'année dernière, le banquet avait eu lieu dans les salons de Deffieux, boulevart du Temple; cette année, on avait choisi ceux de Chapart, place d'Angoulême, et jeudi, vers trois heures, plus de cent soixante convives s'y trouvaient réunis.

Un magnifique portrait en pied de M. le baron Taylor, peint par M. Lefebvre, l'un des membres du comité de l'association des peintres, architectes, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, avait été placé au fond de la salle, derrière le fer-à-cheval de la table, où siégeait M. Taylor, ayant à ses côtés M. Edouard Monnais et M. Achille Comte.

Cette belle œuvre, qui venait d'être achevée, se distingue, entre autres mérites, par celui d'une ressemblance saisissante de physionomie, d'attitude et de geste.

Au moment où les convives ont pris leur place, M. Edouard Monnais, président du banquet, s'est exprimé ainsi :

Messieurs,

Nous célébrons aujourd'hui la seconde fête de notre grande famille d'artistes.

Nous apportons notre second hommage collectif et solennel au véritable père et créateur de cette famille.

C'est comme représentant et au nom de l'Association des artistes-musiciens, la seconde, dans l'ordre du temps, des sociétés fondées par M. le baron Taylor, que j'ai l'honneur de m'adresser à vous en ce moment, et désormais la présidence de ce banquet annuel sera dévolue à tour de rôle à chacune de nos associations.

Mais je crois répondre à vos pensées en vous parlant tout d'abord de celui qui nous présidait l'année dernière.

Qui de vous ne cherche des yeux, à la place qu'il occupait et que j'occupe en ce jour, l'artiste et l'homme supérieur, qui a servi et qui sert si vaillamment les intérêts de l'art par son double talent d'acteur et d'auteur sur le théâtre, par son talent d'écrivain si spirituel, si élégant, dans les rapports annuels de la plus ancienne de nos associations, enfin par son talent d'orateur si éloquent, si distingué dans nos assemblées?

Vous avez tous nommé notre ami et camarade Samson, que les suites de souffrances graves éloignent de nous, mais qui sera bientôt rendu, nous en avons la ferme conviction, à tous ceux qui l'honorent et qui l'aiment, c'est-à-dire au public et à chacun de nous.

Samson entendra nos paroles, nos vœux pour son prochain retour. Si quelque chose peut le consoler d'avoir manqué à cette réunion, ce sera le plaisir d'apprendre que la seconde fête des artistes n'a pas été moins belle ni moins joyeuse que la première, qu'elle n'a cédé à la première ni en dignité ni en cordialité.

Des applaudissements unanimes ont interrompu et suivi cette allocution, et au dessert, M. Edouard Monnais s'est levé de nouveau pour porter le premier toast dans les termes suivants :

Je vous le disais en arrivant ici, Messieurs, nous célébrons la seconde fête de notre famille d'artistes.

Tant que cette fête se perpétuera, et tout nous présage que nous qui l'avons vue naître, nous la léguerons à nos arrière-neveux, il est un éloge qui s'y reproduira périodiquement, nécessairement, d'âge en âge, un éloge qui sortira de toutes les bouches, et de tous les cœurs, celui de l'homme éminent, généreux, courageux, par qui nous sommes tous réunis, de M. le baron Taylor.

Oui, gloire à lui, Messieurs, et gloire impérissable!...

Rappelons-nous que l'un des titres les plus éclatants d'un ministre qui gouverna souverainement la France, c'est et ce sera toujours, non pas d'avoir créé, mais d'avoir accepté, accueilli, protégé l'Académie française, la première de toutes les académies.

Eh bien, Messieurs, nos académies, à nous, ce sont nos comités, où chacun de nous apporte son travail, son zèle persévérant, désintéressé, son dévoûment à la cause commune.

Si le cabinet d'un homme de lettres, de l'académicien Conrart, est resté célèbre à jamais pour avoir servi de berceau à l'Académie française, ne croyez-vous pas avec moi qu'un souvenir non moins religieux, non moins durable, s'attachera dans l'avenir à cet autre cabinet qui fut le berceau de nos associations, qui est notre maison commune?

En effet, ne pouvons-nous pas à toute heure, en tout temps nous y rassembler, y délibérer, y venir chercher un conseil, une direction, un appui?

M. le baron Taylor est toujours là, veillant sur son œuvre et sur ses enfants.

Il est à nous tout entier, il ne se réserve pas une minute de sa vie.

Un jour, les événements lui ont enlevé tout ce qu'ils peuvent enlever à un homme, excepté ce qu'il avait créé lui-même, et c'est une grande leçon pour nous, qui marchons sur un sol encore tremblant! Ne comptons que sur nos travaux, que sur nos œuvres, mais comptons-y fermement. L'exemple de M. le baron Taylor est bien fait pour nous inspirer cette confiance.

En échange de tant de services, d'une idée si haute exécutée avec une intelligence et une activité si féconde, nous devons à M. le baron Taylor toute notre reconnaissance, et nous sommes heureux de pouvoir lui exprimer, au moins une fois par année, tout notre enthousiasme.

Je vous propose donc, Messieurs, au nom de l'Association des artistes-musiciens, de porter un toast à M. le baron Taylor, au glorieux fondateur et président de toutes nos associations d'artistes!

L'assemblée, comme on le pense bien, a répondu à ce toast par une acclamation générale.

Immédiatement après, M. le baron Taylor a pris la parole pour exprimer avec effusion combien il était touché des hommages qu'on lui rendait, et pour déclarer que son bonheur était de se mettre toujours au service des associations, dont les progrès constants sont sa plus douce récompense.

Le second toast a été porté par M. Albert, au nom de l'association des artistes dramatiques. Le même orateur a donné aussi lecture d'une lettre écrite le matin même à M. Taylor par Samson, qui lui exprimait de la manière la plus spirituelle et la plus touchante son regret de ne pouvoir prendre part à la fête, et qui, en lui rappelant que leur liaison

datait d'un demi-siècle, rendait grâce au temps, « ce bienfaisant soleil » qui mûrit l'amitié. »

M. Achille Comte, au nom de la Société des gens de lettres, a choisi pour son texte l'inauguration du beau portrait de M. Taylor, et proposé un toast en l'honneur de son auteur, M. Lefebvre.

M. Dauzats a prononcé, au nom des peintres, quelques paroles chaleureuses, et M. Léon Laya, parlant pour les inventeurs industriels, a constaté l'heureuse tendance qui, de nos jours, élève le génie de l'industrie au niveau de celui de la littérature et des arts.

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques, invitée au banquet, y était représentée par MM. Anicet Bourgeois et Ambroise Thomas. Le premier des deux a payé gracieusement son tribut dans quelques paroles d'un grand sens. Il a dit que si la Société des auteurs et compositeurs, qui était la plus ancienne, n'était pas la plus riche, et il s'en faut de beaucoup, c'est qu'il lui avait manqué un homme, et en disant cela, il se tournait du côté de M. Taylor.

M. Rouget, collaborateur du fameux peintre David, a aussi parlé. M. Léo Lespès a porté un toast aux ordonnateurs du banquet, et M. Lefebvre, auteur du portrait, a témoigné en quelques mots son émotion profonde.

Ainsi s'est terminée cette fête annuelle, qui a pour but et pour résultat de consolider une alliance désormais indissoluble, également honorable pour son chef et pour tous les membres de la grande famille des lettres et des arts.

CORRESPONDANCE.

Paris, 15 mai 1851.

Permettez-moi de réclamer encore une fois votre obligeance pour l'insertion de quelques lignes, en réponse à l'article de M. Fétis père, publié dans votre journal du 11 mai.

M. Sax père n'a pris, *ni en 1829*, ni dans les années suivantes, *jusqu'en 1850*, aucun brevet *en France*, pour une invention applicable aux pianos; en eût-il pris un, il serait tombé en déchéance, conformément à l'art. 32 de la loi française, qui exige que le brevet soit mis en exploitation dans les deux ans qui suivent sa délivrance. Les pianos à chevalets compensateurs que j'ai fabriqués en 1837 et 1838 sont donc les premiers de ce genre qui aient été mis en circulation en France, et la valeur vénale de l'*invention* de M. Sax père est nulle, puisque les procédés qu'il emploie sont dans le domaine public. C'est tout ce que je tiens à établir, car je n'ai ni le temps ni l'envie d'engager une polémique sur le mérite de cette *découverte*. Lorsqu'elle sera mise en lumière, le public en jugera, et son verdict réduira à leur juste valeur les louanges et les critiques plus ou moins intéressées qui pourront en être faites.

Agréez, Monsieur le Rédacteur, la nouvelle expression de ma considération la plus distinguée.

CAMILLE PLEYEL.

Bruxelles, 15 mai 1851.

Ce qui caractérise le siècle où nous vivons, c'est le dédain pour tout ce qui est tradition, et le penchant à changer ce qui existe, non pour faire mieux qu'on ne faisait avant nous, mais pour faire autrement. Peut-être est-on demeuré trop longtemps stationnaire en beaucoup de choses, peut-être nos pères mettaient-ils trop d'obstination à garder les usages transmis par les générations précédentes; mais il y a aussi des inconvénients à détruire sans cesse pour réédifier de nouveau.

Ce préambule pourrait bien vous faire supposer, Monsieur, que je vais vous parler politique et mettre la république aux prises avec la monarchie. Rassurez-vous; cette fièvre de l'époque ne nous a pas encore gagnés, nous autres habitants de la paisible Flandre. Nous laissons nos voisins se disputer et se battre pour s'imposer mutuellement la forme de gouvernement qui doit les rendre heureux; l'industrie, le commerce, les arts, voilà les choses dont nous nous occupons. Que voulez-vous, ce n'est pas notre faute si nous n'avons pas assez d'imagination pour chercher le bonheur dans l'inconnu. Nous allons, s'il vous plaît, causer théâtre et musique comme s'il n'existait au monde ni légitimistes, ni socialistes, comme si l'Autriche et la Prusse vivaient en parfaite intelligence, comme si la reine de Portugal n'était pas menacée par l'insurrection triomphante.

Parmi les usages de l'ancien temps que je regrette, se trouvait celui de fermer les théâtres quelques jours à l'époque du renouvellement de l'année dramatique. On profitait de ce temps de relâche pour tout remettre à neuf, personnel, matériel, répertoire, etc., et lorsqu'on rouvrait, on était en mesure d'offrir au public quelque chose de complet. Cette clôture annuelle a été supprimée, comme si le public avait pour le spectacle un goût si vif, qu'il ne consentît pas à en être privé huit jours. Or, quoique l'on ait fort perfectionné les moyens de locomotion, on ne peut faire qu'à un moment donné les artistes qui changent d'engagement, et c'est parfois le plus grand nombre dans nos troupes de province, se trouvent aussi avoir changé de résidence. Il en résulte que les nouvelles directions inaugurent forcément ce que par un reste d'habitude on appelle encore l'année théâtrale, avec une troupe incomplète, dont elles dissimulent les vides tant bien que mal, non sans faire éprouver au public une impression peu favorable. En attendant l'arrivée de tel premier sujet du grand opéra, et pour faciliter les débuts d'un autre, on fait remplir un rôle important par quelque malheureux sans voix et sans talent. Parfois on va jusqu'à introduire ainsi dans le genre lyrique des acteurs de vaudeville.

C'est sous de tels auspices que vient de rouvrir le Théâtre-Royal de Bruxelles. La fin de la campagne dramatique terminée le 20 avril dernier, n'avait pas été heureuse. Les dissentiments qui avaient éclaté entre les directeurs-artistes amenèrent une notable perturbation dans nos affaires lyriques. M. Octave, l'un des entrepreneurs associés, mécontent du public, et contrarié des pertes qu'il éprouvait ou qu'il était censé éprouver, car ce qu'il avait reçu comme premier ténor dépassait de beaucoup sa part du déficit; M. Octave, dis-je, ne chantait plus que fort négligemment. M. Bouché fit mieux: il déguerpit un beau matin sans tambour ni trompette. On apprit qu'il s'était rendu à Gênes, où l'appelait un engagement avantageux. Je me hâte d'ajouter, dans l'intérêt de sa réputation, qu'il avait chargé un homme d'affaires de régler ses comptes avec ses associés et de fournir son contingent dans la perte commune. Enfin, pour comble, M. Hanssens, qui ne voulait pas réengager Mme Wideman, avait avec cette artiste des discussions qui ne se vidaient pas seulement dans les coulisses, mais qui éclataient au grand jour de la rampe; car, pendant une représentation de *Sémiramide*, Arsace accusa tout haut le directeur, chef d'orchestre, de la faire mal accompagner à dessein, et quitta la scène, au grand scandale des habitués.

M. Hanssens est aujourd'hui seul administrateur, comme je vous l'ai dit dans une lettre précédente. Il a seul et sans partage le privilége des théâtres royaux. Mais ce n'est pas le tout d'avoir un privilége pour donner l'opéra; il faut encore avoir des chanteurs, et notre nouvel impresario en était dépourvu pour le moment. Le ténor et la prima donna qu'il a engagés sont retenus, le premier à La Haye, la seconde à Marseille jusqu'à la fin du mois. M. Hanssens a eu recours au procédé usité en pareil cas: il a appelé à son secours des artistes en représentation. Mlle Masson s'est trouvée libre à point nommé pour le tirer d'embarras, en ce qui concerne la prima donna. Elle nous promet une série de soirées. Sa première apparition a eu lieu, il y a deux jours, dans la *Favorite*. Les amateurs ont rendu justice à ses belles qualités dramatiques, mais ils ont trouvé qu'elle exagère parfois le système de déclamation lyrique, auquel se reconnaît l'école de Duprez. En comparant Mlle Masson aux succès qu'elle a obtenus à ses débuts, ceux qui l'entendaient ici pour la première fois pensaient qu'elle avait déjà dû perdre de la fraîcheur et de l'étendue de sa voix. Sauf ces critiques qui circulaient dans la salle parmi les jugeurs, Mlle Masson a eu du succès dans ce rôle de Léonor, qu'elle affectionne, et certes avec toute raison, car c'est un de ceux qui seront toujours les plus favorables aux cantatrices de sentiment et d'expression comme elle.

Quant au ténor provisoire de M. Hanssens, il s'appelle Vincent, nom peu connu dans le monde musical, et qui ne sortira certes pas de son obscurité, s'il n'a pour l'illustrer que l'artiste dont je vous parle. M. Vincent n'a plus de voix, je ne répondrais même pas qu'il en ait jamais eu, et l'on ne peut pas dire qu'il rachète par la connaissance de son art ce qui lui manque du côté de la nature. Il est très-malheureux pour Mlle Masson d'être secondée par un tel partenaire.

Voici pour les principaux rôles de l'opéra l'état de notre troupe: à la place du fugitif M. Bouché, nous avons comme première basse M. Zelger, artiste qui a tenu déjà le même emploi à Bruxelles, et que les justes sévérités du public avaient forcé à la retraite et dont le goût n'a pas dû s'améliorer en province; M. Barbot reste second ténor du grand opéra et premier de l'opéra-comique; Mme Cabel conserve son emploi; M. Martin, baryton, est resté maître du sien malgré une opposition très-vive sous laquelle il a failli succomber à sa rentrée. J'ignore quel sera le contralto appelé à remplacer Mme Widemann. Il nous faut bien cependant une *Fidès*, car le *Prophète* est et restera sans doute longtemps encore la grande ressource de notre direction théâtrale.

Nos dilettantes viennent de se montrer médiocrement patriotes. Il était naturel de penser que le dernier opéra de Grisar, *Bonsoir, Monsieur Pantalon!* recevrait un accueil favorable du public de Bruxelles, quand celui de Paris l'a reçu avec bienveillance. C'est ce qui n'a point eu lieu. Des amateurs, fort collet-monté, sans tenir compte du sujet de la pièce, sans considérer que le

compositeur ne pouvait guère prendre sa tâche au sérieux, ont déclaré que la musique de *Bonsoir, Monsieur Pantalon!* était de la petite musique indigne des oreilles d'un auditoire grave, et comme la gravité est la chose dont on se pique le plus en Belgique, l'opinion des amateurs en question est devenue celle de la grande majorité des spectateurs. L'œuvre de Grisar, si œuvre il y a, n'a pas eu un coup de mains. On dit les Anversois très-indisposés contre les habitants de la capitale à cause de cette espèce d'affront fait à leur concitoyen. Vous verrez que *Bonsoir, Monsieur Pantalon!* donnera naissance chez nous à des divisions nationales. Ce pourra être le sujet d'un nouvel opéra bouffon dont Grisar ne se refuserait pas, sans doute, à composer la musique.

On s'occupe fort activement au Grand-Théâtre de monter la *Dame de Pique*. Ce sera la plus prochaine nouveauté lyrique. L'impresario compte sur le succès de ce charmant ouvrage pour braver les chaleurs de l'été, si l'on peut encore, par le printemps qui court, croire à des chaleurs, à un été. Le grand opéra est le genre auquel tous les autres sont ordinairement sacrifiés en notre capitale, parce que c'est de lui que dépend la fortune des directeurs. Les autres genres ne lui servent que d'accessoires Pendant les mois de juillet et d'août cependant, c'est à l'opéra-comique que va échoir le premier rang, car on doit, toujours sous prétexte de soleil, fermer le Grand-Théâtre pour ne le rouvrir qu'en septembre. Pendant ces deux mois on jouera l'opéra-comique dans la salle des Galeries Saint Hubert, dont les dimensions conviennent à ce spectacle. C'est cette même salle que le directeur compte remplir toutes les fois qu'il y donnera la *Dame de Pique*, laquelle par la magie, non pas de son mystérieux anneau, mais de la délicieuse musique d'Halévy, est bien capable d'opérer ce miracle.

Je viens de vous dire que le grand théâtre doit fermer pendant les mois de juillet et d'août. Beaucoup de personnes prétendent que le directeur a tort de profiter cet e année de la faculté qui lui est donnée par une clause spéciale de son privilége de suspendre ses représentations. On s'attend à voir passer par la Belgique un grand nombre d'étrangers, se rendant de différents points de l'Europe à Londres pour visiter la fameuse exposition du Palais de Cristal. Cette population flottante fournirait, dit-on, à nos théâtres, un auditoire sans cesse renouvelé. Ceux qui expriment cette opinion n'ont peut-être pas tout à fait tort Pour ma part j'incline vers leur avis pour le motif qu'ils font valoir et pour d'autres encore. Le public va au théâtre non-seulement par goût, mais par habitude. Accoutumez-le à se passer de spectacle pendant une partie de l'année, il cherchera d'autres distractions, donnera une autre direction à ses idées, et c'est à grand'peine que vous ravivrez chez lui un penchant affaibli. N'avait-on pas parlé de fermer les grands théâtres de Paris? Dans cette capitale, le fait serait autrement grave. Tenez pour certain qu'une pareille mesure serait hautement préjudiciable aux intérêts de l'art dramatique et de l'art musical. On ne comprendra jamais Paris sans ses grands spectacles. La clôture de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Française empêcherait des milliers d'étrangers d'aller visiter la France.

On s'apprête donc à mettre tout en œuvre pour retenir à Bruxelles les Allemands, les Russes, les Espagnols et les Italiens, tous les curieux enfin tant du Nord que du Midi attirés à Londres par l'Exposition Il existe de nombreux projets qui diffèrent entre eux par les moyens, mais dont le but est commun, car il s'agit avant tout de faire jeter dans la circulation le plus de numéraire possible. C'est tout simplement une pêche au thaler, au rouble, au réal, etc., dissimulée sous une apparence d'intérêt artistique. Parmi les idées mises au jour et qui ont le plus de chance d'être adoptées, se trouve celui d'une fête musicale qui aurait lieu pendant la durée de notre exposition de peinture, au mois de septembre, et qui réunirait toutes les sociétés chantantes de la Belgique. Le chemin de fer, exploité par l'Etat comme vous savez, se montrerait bon prince, et transporter il gratis les membres de ces sociétés, auxquels un comité, institué à cet effet, assurerait le logement et la table, sinon tout-à-fait sans bourse délier, du moins aux conditions les plus douces possibles, afin que ceux qui ne sont pas favorisés de la fortune ne soient pas arrêtés par la crainte de la dépense, et que l'ensemble des voix ainsi rassemblées soit vraiment imposant. Il existe en Belgique beaucoup de sociétés de chœurs composées d'ouvriers; on les convierait tout aussi bien que celles de la bourgeoisie. Les ultra-réactionnaires crieront au socialisme; mais si c'est, en effet, là du socialisme, il est parfaitement entendu Il y a tout profit à réunir dans des circonstances pareilles les différentes classes de la société. On leur apprend à se connaître, à s'apprécier; on dissipe les préventions que des menées malveillantes pouvaient avoir fait naître entre elles. Vous parlez beaucoup de fusion en France: en voici une que je vous recommande. La musique a déjà fait bien des miracles, sans compter ceux d'Orphée et d'Amphion. Celui-ci serait encore de sa compétence.

J'ignore si le projet dont je vous entretiens sera mis à exécution. Dans le cas où il en serait ainsi, j'espère que les ordonnateurs de la fête auraient le bon esprit de s'informer de la façon dont les choses se passent dans les festivals d'Allemagne, et que, sans y mettre plus d'amour-propre, ils se borneraient à copier exactement les usages de nos voisins des provinces rhénanes. C'est le seul moyen d'arriver à quelque chose de bon sous le rapport musical.

A propos des provinces rhénanes, vous savez sans doute que l'association des fêtes musicales qui avaient lieu alternativement à Cologne, à Dusseldorff et à Aix-la-Chapelle, a décidé qu'elle donnerait en 1851 une de ces grandes solennités dont les événements politiques avaient empêché, depuis 1848, le retour périodique. Un délégué du comité organisateur était ces jours derniers à Bruxelles, où il engageait des instrumentistes pour ce puissant orchestre, qui sera placé cette fois sous la direction de Lindpaintner. Les deux séances du festival sont, comme autrefois, fixées au dimanche et au lundi de la Pentecôte.

Le grand-duc régnant de Saxe-Cobourg-Gotha, l'auteur d'un opéra dont vous avez signalé dernièrement le succès, vient de passer deux jours à Bruxelles, qu'il traversait pour se rendre en Angleterre. Si j'avais été à la place du directeur de notre Opéra, j'aurais été demander au prince la permission de faire traduire et de monter son opéra. On n'a pas tous les jours l'occasion d'entendre l'œuvre musicale d'une tête couronnée. Cette occasion venant à s'offrir, il y a lieu de croire que le public eût mis de l'empressement à en profiter. La curiosité eût été d'autant plus vivement excitée, que le duc de Saxe-Cobourg, neveu du roi des Belges, a passé, il y a quelques années, alors qu'il n'était encore que prince héréditaire, un temps assez long à Bruxelles, et qu'il y a même fait une partie de son éducation musicale, sous la direction d'un de nos artistes. Il ne serait pas impossible que, si son opéra réussissait sur notre scène, on ne le réclamât comme appartenant à l'école belge.

L'opéra italien et l'opéra français s'étaient mal trouvés tout deux de la concurrence dans la dernière campagne théâtrale. Le public dilettante n'est pas assez nombreux ici pour qu'en se fractionnant, il puisse fournir à deux spectacles rivaux des éléments suffisants de prospérité. La paix a été signée entre les deux entreprises. Il y aura fusion encore de ce côté. Le directeur des théâtres royaux fournit à l'impresario italien la salle des Galeries Saint-Hubert, bien plus convenable que celle du Cirque, l'orchestre et les chœurs. L'impresario se charge des chanteurs et il voyage à l'heure qu'il est en Italie pour former une troupe remarquable, si la chose est encore possible, dans l'état où est l'art du chant dans son ancienne patrie. Il n'épargnera, a-t-il dit, ni soins, ni démarches, ni argent pour avoir des virtuoses distingués. Ce serait fort bien s'il s'agissait d'un produit industriel quelconque; on pourrait garantir le succès de ses démarches; mais on ne peut plus répondre d'avoir de bons chanteurs, même par la puissance de l'argent, ce grand nerf de toute chose.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, seconde représentation de *Zerline* ou la *Corbeille d'orangers*, chantée par l'Alboni.

*** L'*Enfant prodigue* a été représenté dimanche dernier par extraordinaire. Lundi, *Sapho* et la *Vivandière* composaient le spectacle, et mercredi le *Prophète*, avec Mme Viardot dans le rôle de Fides, et Gueymard dans celui de Jean de Leyde, avait encore amené la foule qui ne lui a jamais fait défaut.

*** Roger, notre célèbre ténor, arrive de Liége, où il a chanté trois fois les *Huguenots* avec un succès d'enthousiasme. Une quatrième représentation lui a été demandée, et il s'est empressé de l'accorder, car c'était un acte de dévoûment et une bonne œuvre au profit des artistes du théâtre de cette ville, abandonnés subitement par leur directeur dans une situation des plus critiques. Roger a donc emporté autant de bénédictions que de bravos. L'éminent artiste va se rendre à Nantes et ensuite il ira chanter le *Prophète* à Metz; il prêtera son concours à la première représentation du chef-d'œuvre à Nancy. Ensuite il partira pour l'Allemagne, et y partagera son congé entre Berlin, Francfort, Hambourg et Vienne.

*** Le *Calife de Bagdad* et le *Tabl au parlant* n'ont pas cessé de procurer de brillantes recettes à l'Opéra-Comique, et pour les continuer, ce théâtre a donné hier la samedi la *Dame de Pique*.

*** On annonce, comme devant avoir lieu du 20 au 25 de ce mois, la première représentation de *Raymond* ou *le Secret de la Reine*, ouvrage en trois actes, dont M. Ambroise Thomas a écrit la musique.

*** M. Hector Berlioz est parti pour Londres, où il est appelé comme membre du jury chargé d'examiner les instruments de musique.

*** Nous ne pouvons laisser passer sans réplique une assertion que nous trouvons dans un journal ordinairement bien informé. Nous pouvons certifier à notre honorable confrère que les élèves du Conservatoire, loin de se complaire et de s'oublier dans les douceurs du pensionnat, ne demandent pas mieux que d'en sortir, et que, sans exception aucune, on ne les en enlève que trop tôt pour l'achèvement de leur éducation d'artiste. Ceci est un fait d'observation pratique et quotidienne.

*** M. Varney, chef d'orchestre de l'ancien Théâtre-Historique, vient d'être engagé en la même qualité par le directeur du futur théâtre lyrique, M. Edmond Seveste, que nous félicitons de cet acte administratif. M. Varney a écrit la partition d'un ouvrage en un acte, l'*Opéra au camp*, dont les paroles sont de M. Paul Foucher, et qui doit être représenté dans le courant de l'été au théâtre de l'Opéra Comique.

*** M. Eller, l'habile violoniste que nous avons entendu l'hiver dernier, a fait tout exprès le voyage de Pau à Paris pour assister aux concerts de Vieuxtemps. Il est reparti pour la ville où il réside ordinairement.

, La *Gazetta musicale* de Milan donne la nomenclature suivante des opéras italiens représentés pour la première fois dans le carnaval et le carême de la présente année 1851 : A Milan, *Il Magnetismo*, de Graffigna, Ponchielli et Marcora; *Il Sindaco Babbro*, de Cuneo et Cagnoni; à Venise, *Ferdinando Cortez*, de Malipiero; *Rigoletto*, de Verdi; la *Regina di Lione*, de Villanis Giorgio; à Turin, *I Tredici*, de Pasta Carlo; *Il Matrimonio à tre*, de Marchisio; à Gênes, *Armando il Gondeliere*, de Chiaramonte Franc; à Parme, *Elmina*, de Sarmiento Salvatore; *Il Fornaretto*, de Sanelli Gualtiero; à Reggio, *Imenda de' Lambertazzi*, de Pasini; à Livourne : l'*Avventuriero*, de Mabellini et Gordigiani; à Rome : *Un Equivoco*, de Neri; à Fossombrone, *Egynia de' Castelli*, d'Ajudi Eginio; à Rieti, *Francesca da Rimini*, de Tamburini; à Naples, *Folco d'Arles*, de De-Giosa Nicola; *Medea*, de Mercadante; *le Nozze di Pulcinella*, de divers auteurs; l'*Esmeralda*, de Battista, *Zaffira*, de Pacini; à Palerme, *Il No*, de Raimondi; *Atala*, de Butera; à Catane, *Maometto II*, de Gandelfo Antonio; à Séville, *Malek-Adel*, de Ventura; à Paris, *le Tre Nozze*, d'Alary; à Bruxelles, *Giovanna la Pazza*, de Muzio. Après avoir parcouru cette liste, nous avouerons franchement que nous ne suppossions pas l'Italie si féconde; mais faut-il la féliciter ou la plaindre d'une richesse si stérile? Sauf deux ou trois noms de compositeurs, c'est le cas de s'écrier avec l'homme des *Plaideurs* :

« Si j'en connais pas un, je veux être étranglé. »

, L'Association des fabricants et artisans pour le patronage des orphelins des deux sexes, avait promis à ses nombreux et fidèles souscripteurs, réunis dans la salle de Herz, une charmante matinée musicale et dramatique, et elle a tenu parole. L'heureux choix des morceaux et le talent des artistes caractérisaient le concert. Mlle Dobré, dans l'*Ave Maria*, de Cherubini, et dans la belle mélodie de Bonoldi, *Marie Stuart*, a déployé de nouveau son chant si large et si dramatique. Ponchard père, dans deux mélodies, dont une implorant la pitié du riche pour l'orphelin, était à la fois une prière et un remerciment adressé à l'auditoire, a été, comme toujours, le modèle des chanteurs. Sa jolie belle-fille, Mme Charles Ponchard, s'est montrée sa digne élève, en luttant avec lui dans le duo de *Mattine Aurore*, morceau classique qui ne vieillira jamais tant qu'il sera rendu avec cette perfection. La flûte de M. Jules Simon, le hautbois et le cor anglais de Triebert ont été vivement et justement applaudis. Tout le monde connaît le jeu hardi, original, puissant de l'excellent violoniste Lecieux, qui a déployé toutes ces qualités dans une fantaisie de sa composition, d'un grand effet. Quant à Louis Lacombe, il a exécuté plusieurs morceaux, notamment une belle *polonaise* de lui, avec une vigueur, une légèreté, un brillant qui ont électrisé l'auditoire et ont mérité les honneurs du *bis*. M. Chaudesaignes a chanté avec beaucoup d'esprit et de verve deux chansonnettes très gaies et de fort bon ton. Ce concert avait été organisé par M. Panseron, membre de l'Association. La séance a été terminée par un acte inédit de Mme Berton, née Samson, intitulé : *Une recette de ménage* ou *Douceur vaut mieux que violence*, petit chef-d'œuvre de vérité, de sentiment, aussi bien écrit que bien pensé.

, M. Malibran, violoniste distingué, élève de Spohr, et sa femme, pianiste très-remarquable, viennent d'arriver à Paris. Les deux virtuoses se feront entendre mardi prochain, à une heure, chez M. Kriegelstein, 48, rue Laffitte, dans une réunion, tout intime, à laquelle ils ont convié la presse parisienne. Nous espérons que le brillant talent de ces deux artistes sera dignement apprécié par le public d'élite dont ils sollicitent le patronage.

, Le *Courrier des Etats Unis* du 28 avril rapporte qu'à Pittsburg Jenny Lind a trouvé les insulteurs qui, jusqu'ici, manquaient seuls à la pompe de son voyage triomphal. Après un premier concert, qui avait rapporté 7,000 dollars, quelques polissons ont jeté des pierres à la voiture de la célèbre cantatrice, et en ont même lancé contre les fenêtres de sa chambre à coucher. Jenny Lind a refusé de chanter une seconde fois dans une ville où elle était exposée à de pareilles insultes, et elle est partie immédiatement pour Baltimore avec toute sa suite ainsi composée : un chargé d'affaires, Max Ijertebers, trois domestiques, M. Barnum et sa fille avec un ami, un orchestre de quinze musiciens, Benedict et son domestique, Joseph Burke, Salvi, Belletti, le grand Smith, un trésorier, un secrétaire, deux préposés à la vente des billets, et six autres employés à divers titres.

, L'assemblée générale annuelle de l'Association des Artistes Musiciens, aura lieu dans leur salle de concert, boulevart et galeries Bonne-Nouvelle, le lundi 26 mai 1851, à une heure précise. Les sociétaires qui auraient encouru la radiation par défaut de paiement de leurs cotisations, ne pourront être admis à cette réunion.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

, *Bordeaux*, 5 mai. — Le concert donné au Grand-Théâtre par la Société philanthropique et artistique de Ste-Cécile, fera époque et honore le talent de l'habile chef d'orchestre, M. Costard-Mezeray. La symphonie pastorale de Beethoven, un chœur d'hommes sans accompagnement, d'Eisenhoffer, méritent une mention particulière : le chœur a été bissé. Les fragments du *Christ au mont des oliviers*, de Beethoven, la scène des enfers de l'*Orphée*, de Gluck, ont fourni à M. de Lagrave l'occasion de donner une dernière preuve de son talent supérieur. Les chœurs ont aussi fort bien rempli leur rôle. L'exécution de l'ouverture du *Faust*, de Lindpaintner, a mérité à M. Mézeray les honneurs du rappel. MM. Barielle et Périlié ont brillamment concouru à cette fête, qui a duré quatre heures sans lasser personne.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

, *Anvers*, 11 mai. — Le concert d'adieu donné par M. Lemaire, l'excellent chef d'orchestre, a été l'une des plus belles soirées musicales dont on se souvienne ici tant par la variété, le bon choix des morceaux que par la manière distinguée dont ils ont été rendus. Les ouvertures de *Guillaume Tell* et du *Freischütz* ont été enlevées avec un ensemble admirable. Un amateur a chanté les solos des *Bandits* avec une voix de baryton franche et sympathique. M. Possoz a exécuté deux morceaux sur le violoncelle, et le triomphe de la soirée a été pour Mme Médori, la brillante cantatrice.

, *Berlin* — Mlle Wagner, qui est engagée à l'Opéra, a débuté avec éclat par le rôle de Fidès dans le *Prophète*. *Nurmahal*, opéra de Spontini, a été remis au répertoire.

— L'engagement de Mme Koester a été prolongé de 5 années.

, *Munich*, 5 mai. — Avant-hier, des amateurs ont donné sur le théâtre du palais du duc Maximilien une représentation au bénéfice de l'hôpital des enfants qui vient d'être créé à Munich. Cette solennité se composait : 1° d'un prologue écrit pour la circonstance et récité par notre célèbre poëte dramatique de Dingelstedt; 2° de *la Protégée sans le savoir*, comédie de M. Scribe, jouée en français, et dont les principaux rôles étaient remplis par Mme la comtesse de Bray, femme du ministre plénipotentiaire de Bavière à Saint-Pétersbourg; M. d'Yrsch, grand-maréchal de la cour, et deux jeunes membres de la légation de France en Bavière; 3° air de *Linda di Chamouni*, de Donizetti, chanté par Mme de Dingelstedt (Jenny Lutzer,); 4° *la Cloche*, poëme de Schiller, mis en musique par M. le comte de Perfall, exécuté pareillement par des dilettanti, et dont tous les épisodes étaient représentés au fond du théâtre par des tableaux vivants, où figurait l'élite de la jeunesse des deux sexes de notre haute noblesse. Cette remarquable solennité artistique a produit environ 22,000 florins effectifs (55,000 fr.) au nouvel hôpital des enfants, en faveur duquel elle a été donnée.

— M. Hofer, qui était doué d'une magnifique voix de basse-taille, vient de mourir.

, *Cologne*.—Un prix de 25 ducats mis au concours par la Société de musique a été adjugé à la symphonie de M. Richard Wurst à Berlin.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Nous aimons à appeler l'attention des amateurs de la bonne musique sur les compositions de M. Rolling, de la Nouvelle-Orléans. L'exécution de ces diverses œuvres fait toujours beaucoup d'effet partout où on les fait entendre. C'est un succès que nous aimons à enregistrer.

— *Campbell Ransford et Cie*, éditeurs de musique, 53, New-Bond street, London, ont l'honneur d'annoncer à MM. les visiteurs de Londres, pendant l'Exposition à Hyde-Park, qu'on trouvera chez eux des billets pour l'Exposition, billets de loges, stalles d'orchestre et parterre, pour "Her Majesty's Theatre", et "Royal Italian Opera, Covent Garden" pour toutes les représentations. — Pianos à vendre ou à louer à prix modéré. — *Campbell, Ransford et Cie*, 53, *New-Bond street, London*.

NOUVEAUTÉS.

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 40, rue Vivienne, et 87, rue Richelieu.

LA TEMPESTA,

Opéra italien de

F. HALÉVY,

DE L'INSTITUT.

Partition pour Piano et Chant. — Format in-8°, prix : 12 fr. net.

CONFIDENCES

Nouvelle Mélodie, paroles de Maurice BOURGES, musique de

G. MEYERBEER.

Prix : 2 fr. 50 c.

DIVERTISSEMENT

Pour Violoncelle avec accompag. de Piano sur

L'ENFANT PRODIGUE,

de D. F. E. AUBER,

Par S. LEE.

Op. 58. Prix : 7 fr. 50 c.

MUSARD.

Quadrille pour Piano sur **LA TEMPESTA.** — Prix : 4 fr. 50 c.

PASDELOUP.

Polka pour le Piano sur **LA TEMPESTA.** — Prix : 4 fr.

BRANDUS ET Cie,

Editeurs, 87, rue Richelieu, et 40, rue Vivienne, à Paris.

LE

MOIS DE MARIE

DE SAINT-PHILIPPE.

HUIT MOTETS

A UNE ET DEUX VOIX AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORGUE,

Dédiés à Sa Majesté très fidèle DONA MARIA DA GLORIA, reine de Portugal,

Par ADOLPHE ADAM.

N° 1.	AVE MARIA, hymne à la Vierge, pour soprano et accompagnement de hautbois, *ad lib*	3 »
2.	AVE MARIA, solo pour contralto	3 »
3.	AVE MARIA, duo pour soprano et contralto, avec accompagnement de hautbois, *ad lib*	4 50
4.	AVE VERUM, solo pour soprano	2 50
N° 5.	AVE REGINA COELORUM, duo pour soprano et mezzo soprano	3 75
6.	INVIOLATA, id. id	3 75
7.	O SALUTARIS, pour soprano	3 »
8.	AVE MARIS STELLA, duo pour soprano et mezzo soprano.	5 »

POUR PARAITRE INCESSAMMENT :

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs.

ZERLINE

OU

LA CORBEILLE D'ORANGES

OPÉRA EN TROIS ACTES,

Paroles de M. SCRIBE,

MUSIQUE DE

D. F. E. AUBER.

LA GRANDE PARTITION ET LES PARTIES D'ORCHESTRE.

La partition pour Piano et Chant, format In-8°. Prix : 15 fr. net.

L'Ouverture arrangée pour Piano seul, 6 fr. — A quatre mains, 7 fr. 50.

LES MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO PAR H. POTIER.

N° 1. Air pour baryton : *Ah! je n'y puis tenir!* chanté par M. Merly.
2° Grand air : *O Palerme! ô Sicile!* chanté par Mlle Alboni.
2 *bis*. Le même, transposé un ton plus haut.
3. Canzonetta : *Achetez mes belles oranges*, chantée par Mlle Alboni.
4. Duo : *Quel trouble en mon âme*, chanté par Mlles Alboni et Nau.
5. Air : *Quand l'âme indifférente*, chanté par Mlle Nau.
6. Duo : *Pour cet illustre mariage*, chanté par Mlle Nau et M. Aymès.
N° 7. Trio : *Vous à qui je dois tout*, chanté par Mlles Alboni et Nau et M. Aymès.
7 *bis*. *Qu'importent les obstacles*, chanté par Mlle Alboni.
8. Duo : *Oui, ma femme le veut*, chanté par Mlle Alboni et M. Merly.
9. Romance : *Souviens-toi de nos heureux jours*, chantée par Mlle Alboni.
10. Couplets : *Que rien ne vous inquiète*, chantés par Mlle Dameron.
11. Quintette : *Ecoute bien la voix qui te conseille.*
12. Air final : *Victoire! ah! quelle ivresse!* chanté par Mlle Alboni.

AIRS DE BALLETS arrangés pour Piano par H. POTIER.

N° 1. La Styrienne.
2. Les Muses et les Grâces.
3. La Fête de Hong-Kong, pas chinois.
4. La Sentimentale et l'Enjouée, pas de deux.
N° 5. Le Bal d'Enfant sous Louis XV.
6. Quadrille des fous.
7. Le Canarval de Palerme, grand galop final.

Le poème est en vente. — Prix : 1 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. | N° 21. | 25 Mai 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delicy et Cie, 13, Regent street
St Petersbourg. Behrard.
New-York. Schaefenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an . . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Lettre à M. J. d'Ortigue, par **Fétis** père. — Deuxième lettre à M. le prince de la Moskowa, par **J. d'Ortigue.** — Derniers échos des concerts de la saison, par **Henri Blanchard.** — Correspondance, Londres — Nouvelles.

LETTRE A M. J. D'ORTIGUE

Au sujet de sa lettre à M. le prince de la Moskowa

Insérée dans le n° 19 de la *Revue et Gazette musicale de Paris.*

Bruxelles, 15 mai 1851.

Monsieur,

J'ai lu avec intérêt, dans le dernier numéro de la *Revue et Gazette musicale*, votre lettre *sur les tentatives de restauration dont le chant de l'église est l'objet*; car tout ce qui touche à ce sujet de mes longues et persévérantes études a droit de fixer mon attention. Ici, cette attention est vivement excitée, car votre lettre ne va pas à moins qu'à établir le néant des travaux entrepris pour la restauration du chant ecclésiastique. Avant que je m'explique, vous avez déjà compris que je ne partage pas vos opinions, et que mon intention est de les combattre; mais je pense que vous n'avez pas prévu les objections que j'ai à vous présenter; car je suis persuadé que si vous les aviez apperçues, votre lettre n'eût pas été écrite.

Lorsque j'étais plus jeune, j'entrais avec ardeur dans la polémique sur ce qui touchait à mes convictions : aujourd'hui mes dispositions ne sont plus les mêmes. Non seulement je dédaigne de répondre aux attaques dont ma personne et mes ouvrages sont quelquefois l'objet; mais je vois se produire des énormités de tout genre sur les questions historiques ou théoriques qui m'inspirent le plus d'intérêt, sans prendre la peine de les réfuter. La raison de cette indifférence est que j'ai appris à pénétrer les intentions de mes adversaires, et que je les vois presque toujours dirigées ou par des passions haineuses, ou par des intérêts. Mais vous, Monsieur, homme consciencieux, et qui jouissez à juste titre de l'estime de tous ceux qui vous connaissent, vous dont les opinions peuvent être erronées, mais dont les intentions sont toujours droites, je m'honore d'entrer en lice avec vos idées et de leur opposer les miennes; car, de quelque côté que soit la vérité dans notre discussion, il est certain que la bonne foi sera égale de part et d'autre.

Résumant toute votre lettre à M. le prince de la Moskowa en une seule proposition qui en est la clef, je m'attache d'abord à cette proposition qui est : la restauration du plain-chant grégorien n'est pas possible, parce que la tonalité moderne s'est si bien identifiée à notre organisation, qu'elle nous rend en quelque sorte incapables de sentir les beautés d'une tonalité différente. Voilà bien, si je ne me trompe, la thèse que vous établissez dans votre lettre, et que vous vous proposez de développer dans celles qui suivront. C'est ce point fondamental que je me propose d'examiner en premier lieu.

J'ai le droit de parler des tonalités, car c'est moi qui, le premier, ai fait connaître en quoi elles consistent. C'est moi qui, le premier, ai fait voir que la tonalité moderne est née de l'harmonie dissonante naturelle, employée pour la première fois par Monteverde, et qui ai démontré que son principe réside dans les tendances résolutives de la note sensible et du quatrième degré mis en rapport harmonique. J'ai fait voir que cette tendance constitue l'accent expressif et dramatique, et j'ai démontré, par les faits de l'histoire, que le drame en musique, la cantate, qui est une sorte de drame intime, les chants à voix seule avec accompagnement d'instruments, l'abandon du genre madrigalesque, et la transformation de la musique d'église, de religieuse qu'elle était, en expressive et concertante, ont été les conséquences immédiates de ce fait en apparence si simple. L'ancienne tonalité repoussait la relation de la quarte majeure; la tonalité moderne prend cette relation pour sa base : tel est tout le secret de la transformation prodigieuse de l'art dans les premières années du XVIe siècle.

Ne partagez-vous pas mon étonnement, Monsieur, à voir que les artistes qui se précipitaient dans le mouvement de cette révolution, n'y aient aperçu que des changements de formes et ne se soient pas doutés du principe nouveau qui leur donnait l'existence? Et cependant nous avons la certitude, par les polémiques d'école qui s'agitèrent alors, que les musiciens révolutionnaires étaient aussi ignorants des conséquences de ce qu'ils faisaient, que les partisans de l'ancien art. Mais ce qui est bien plus remarquable, c'est que près de deux siècles plus tard, on ne se doutait pas dans les écoles qu'il y eût deux principes de tonalité, et qu'on enseignait encore à solfier, dans les conservatoires d'Italie, par la méthode des *muances*, comme si l'on fût resté en pleine possession de l'ancienne tonalité de l'Église. En vain chercherait-on chez les historiens de la musique l'indication de l'époque où la transformation tonale s'est opérée, ou la recherche des principes de tonalité. Martini, Hawkins et Burney gardent le silence à cet égard; Forkel n'a pas poussé son livre jusqu'à l'histoire de l'art au XVIe siècle, mais rien n'indique dans ses préfaces ou introductions qu'il ait eu des notions du fait dont il s'agit. Kiesewetter ne se borne pas à garder le silence sur la diversité des tonalités, il la nie, et le but de ses travaux historiques est de se mettre en opposition directe avec moi sur ce sujet comme sur beaucoup d'autres. Un autre historien l'a suivi naguère dans cette voie, et en est revenu à la vieille erreur d'une gamme donnée par la nature, laquelle aurait été le principe de la musique dans tous les temps et dans tous les pays.

Les théoriciens n'en savent pas plus que les historiens; aucun d'eux,

avant 1824, n'avait imaginé de faire de la tonalité la base d'une doctrine de l'art. Les uns cherchaient cette base dans des phénomènes physiques, d'autres dans des proportions numériques, d'autres même dans le système du monde et les mouvements des astres. Celui-ci voulait que le rapport du diamètre à la circonférence fût le principe radical de l'harmonie, ce qui ramenait la théorie de la musique à la quadrature du cercle; celui-là voulait que l'échelle chromatique eût dans la conformation matérielle de l'oreille autant de cordes dont les vibrations répondaient aux sons qui frappent l'ouïe, et conséquemment réduisait la musique à un simple effet physique; le respectable baron Blein croyait de bonne foi que la relation du triton formé par le quatrième degré et la note sensible n'existerait pas dans la musique, si la percussion d'un plateau métallique carré à l'un de ses angles n'en faisait entendre la résonnance. Les moins égarés de ces faiseurs de système étaient ceux qui combinaient arbitrairement les sons par des procédés mécaniques, pour en tirer une sorte de régularité dans l'ensemble; leur enseignement empirique avait du moins l'avantage d'être plus ou moins en rapport avec les faits de l'art. Telle était enfin l'ignorance à l'égard des tonalités avant que j'eusse établi les principes de leur constitution et de leurs différences, dans l'introduction de mon *Traité du contrepoint et de la fugue*, dont la première édition fut publiée en 1824, qu'aucun maître de composition, parmi les plus savants, ne savait pourquoi les formes du contrepoint simple n'admettent que l'harmonie consonnante, tandis que les contrepoints doubles et la fugue sont remplis de dissonances naturelles. On n'avait même pas remarqué le fait, et lorsqu'une de ces harmonies dissonantes étonnait l'élève à qui l'on n'avait enseigné que l'usage des consonnances, le maître lui répondait que c'était *une licence*. C'est ce qui a fait dire à Cherubini, dans son rapport à l'Institut sur mon ouvrage :

« On peut affirmer qu'un traité de cette espèce manquait à l'enseigement de la composition de la musique, quoiqu'il en existe déjà » trois, le premier de Fux; le second, du P. Martini, et le troisième » d'Albrechtsberger; mais ces trois ouvrages, quoique traités » avec méthode, n'en sont pas moins incomplets, étant établis sur l'ancienne tonalité. Tel est surtout celui du P. Martini, qui repose entièrement sur le plain-chant de l'église. Aucun des trois ne saurait » disposer un élève dès le commencement à employer les règles les » plus sévères pour ce qui a rapport à la tonalité du système musical » moderne. L'ouvrage de M. Fétis possède les avantages dont les autres sont dépourvus. »

Il est juste de dire que depuis la publication de ce livre, la didactique s'est perfectionnée, et que l'enseignement est meilleur.

Ce qui était à démontrer, c'est que la musique est dans l'homme, et qu'avec les éléments des sons, il conçoit l'art sous différents points de vue, suivant les temps, les lieux et les circonstances. Il y a deux siècles et demi que Lippius, docteur et professeur de philosophie et de théologie, soutenait une thèse à l'université de Wittemberg pour démontrer que la musique n'est pas une science métaphysique (*musica non est scientia metaphysica*), et qu'elle n'est pas non plus précisément physique, puisque le son, bien que chose naturelle, n'est pas un corps; *donc* (ajoute-t-il) *elle est mathématique* (*ergo mathematica est*) (1) Cette opinion, adoptée par beaucoup de savants, à la tête desquels se place Descartes, n'a pu conduire à la formation d'une théorie vraie et solide de l'art, tandis que cette autre proposition : *l'homme tire de lui-même les lois de rapports qu'il e ablit entre les sons dont son oreille est frappée*, mène à la solution de toutes les difficultés, explique toutes les époques historiques, et engendre une théorie rationnelle et certaine de l'art et de la science. Cette proposition, à laquelle je suis arrivé par de longues et persévérantes études, n'est que la traduction nette et précise de cette autre de Leibnitz : *Musica est exercitium arithmeticæ occultum nescientis se numerare animi*. Ce calcul secret des rapports des sons que l'âme fait à son insu, elle ne le fait pas toujours de la même manière. Les influences de temps, de climat, de circonstances, d'idées et de but étendent ou resserrent l'aperception et le sentiment des rapports. Mais dès que l'homme a déterminé la formule qui résume ses conceptions de relations des sons, il en subit les conséquences. C'est la loi tonale qui doit recevoir toutes ses applications jusqu'à ce que, celles-ci étant épuisées, la nécessité d'émotions sans cesse renouvelées pousse à la recherche ou plutôt à l'intuition de rapports nouveaux, dont la formule à son tour recevra successivement toutes les applications qui en dépendent.

C'est ainsi que l'harmonie consonnante, seul produit possible de la tonalité du plain-chant, ne laisse aux maîtres des xve et xvie siècles que les ressources du contrepoint d'imitation et des canons pour varier les formes de leurs compositions. Avec le temps, ces ressources s'épuisent; dès 1555, Nicolas Vicentini éprouve le besoin d'ouvrir de nouvelles routes aux artistes, et fait de vains efforts pour trouver des moyens de transitions en accolant des accords parfaits de différents tons armés de dièses et de bémols. En vain après lui, le hardi Jean Croce, l'original Gastoldi et le tendre et mélancolique Marenzio, prodiguent-ils les trésors de leur génie pour créer la modulation, leurs efforts sont impuissants à réaliser leur objet; car l'harmonie consonnante, produit nécessaire de la tonalité du plain-chant, est en même temps sa limite et l'obstacle qui ne permet pas d'en sortir. La musique composée dans cette tonalité est donc absolument *unitonique* et dépourvue des qualités attractives qui seraient nécessaires pour en sortir.

Enfin, ce hasard du génie, qui ne manque jamais quand il est nécessaire, ce hasard, dis-je, pousse l'instinct de Monteverde à la découverte du rapport attractif du quatrième degré et de la note sensible. A l'instant où cet élément nouveau est introduit dans l'art, la tonalité prend un caractère différent, et d'*unitonique* qu'elle était, la musique devient *transiton que*, car le moyen de modulation est trouvé. Le sentiment en reçoit des émotions nouvelles, et l'intelligence conçoit des rapports de sons différents. J'ai dit tout à l'heure, Monsieur, quels furent les résultats immédiats de cette transformation et ne reviendrai plus sur ce sujet.

Cependant les conséquences de la tonalité nouvelle, née dans les premières années du xvu^e^ siècle, commençaient à s'épuiser dans la seconde moitié du xvm^e^, quand Mozart, dirigé par l'analogie, imagina de se servir des accords affectés des substitutions du mode mineur et de l'altération de la sixte du même mode, pour créer la modulation facultative à des tons divers par le seul changement de synonymie des sons. Dès lors, aux émotions déjà connues, s'ajouta l'émotion d'incertitude et de surprise, les accents expressifs se multiplièrent, et la musique devint *plur tonique*, en ce que le même élément de transition pouvait se résoudre en des tons différents.

Après Mozart, il était naturel que l'on arrivât à la conception d'altérations multiples des notes d'une gamme donnée qui auraient des attractions infiniment variables : c'est, en effet, ce qu'on remarque dans les tendances de la musique actuelle. En cet état, la musique actuelle est *omnitonique* en ce qu'une note quelconque peut, par des agrégations harmoniques convenablement disposées, se résoudre dans tous les tons et dans les deux modes. Vous vous souvenez peut-être, Monsieur, de la séance du cours de philosophie de la musique où je fis, en 1832, l'exposé de ces idées, et de la vive impression qu'elles produisirent sur l'auditoire. Ces distinctions de tonalités en *unitonique, transitonique, pluritonique* et *omnitonique* parurent alors un trait de lumière jeté dans les ténèbres; plus tard, M. de Lamennais m'a fait l'honneur de me les emprunter pour son *Esquisse d'une philosophie*.

Parvenu à ce point, nous avons la conviction que la musique trouve son principe dans l'organisation humaine; mais, en même temps, nous avons la démonstration la plus évidente de l'impuissance de l'esprit humain à fonder une théorie de la science et de l'art sur d'autres bases que celles de ce même art, à savoir, des lois de la tonalité et des trans-

(1) *Themata musica, ut multis fertè paradoxa, ita hoc maxime sæculo notanda et à musophilis publicè discutienda atque explicanda, exhibens.* Iéna, 1610, in-4°.]

formations de celles-ci ; car la tonalité, c'est la musique tout entière, avec ses attributs harmoniques et mélodiques.

Vous paraissez, Monsieur, avoir adopté toutes mes idées à ce sujet, puisque votre lettre insiste avec force sur la puissance des tonalités. Nous sommes donc d'accord jusque-là. Voici où nous cessons de l'être :

Vous croyez, Monsieur, que la restauration du chant grégorien n'est pas réalisable, parce que « la tonalité moderne s'est tellement empa-» rée de notre organisation.... qu'elle a, pour ainsi parler, fermé » toutes les issues de notre être à la perception des éléments caractéristiques des tonalités différentes, lesquelles peuvent être considérées » par rapport à la tonalité régnante actuellement dans l'Europe entière, » comme autant d'idiômes étrangers ou éteints, vis-à-vis d'une langue » vivante et de plus en plus envahissante. » Vous dites encore dans un autre endroit de votre lettre : « J'établirai par l'étude des faits et par des » témoignages irrécusables que le retour à l'ancienne tonalité est » non-seulement un rêve, mais encore que toute tentative faite dans » le but de la conservation du chant grégorien proprement dit est » et doit être radicalement frappée d'impuissance. »

Je crois, Monsieur, que dans ces paragraphes il y a à la fois confusion d'idées et supposition de faits. Et d'abord, je vous ferai remarquer qu'il ne s'agit pas plus du retour à l'ancienne tonalité, au milieu du XIXe siècle, qu'il n'en était question au XVIIe, après que la transformation tonale se fut opérée. La tonalité du chant grégorien et la tonalité moderne ont des destinations absolument différentes, car celle-ci est l'expression des passions humaines. Or, les passions n'ont rien à faire dans la prière du culte catholique. C'est pour cela que, nonobstant le développement mondain de toutes les conséquences du principe de la tonalité moderne pendant deux siècles et demi, le chant ecclésiastique a conservé son caractère pendant la même période, sauf certaines altérations locales qui n'ont aucun rapport avec la tonalité de nos jours et qui ne proviennent que de l'ignorance des chantres. A prendre vos paroles à la lettre, il semblerait que le plain-chant est condamné par les fidèles ; qu'on ne le comprend plus ; qu'on ne le veut plus entendre, et que le siècle demande à grands cris que les chants du drame viennent remplacer à l'église ceux de la dévotion. Mais où a-t-on vu cela? Plus ou moins pur, plus ou moins altéré dans ses traditions, le plain-chant est en usage partout ; c'est le seul que les catholiques de cœur et d'esprit connaissent et comprennent ; le seul qui réponde à leurs dispositions mentales, parce qu'il est calme, simple et grave. M'objecterez-vous l'empressement d'une certaine classe à envahir l'église lorsqu'il s'agit de l'exécution d'une messe en musique, dont l'auteur est une célébrité du temps? Je vous répondrai que l'esprit chrétien, que le sentiment catholique n'existent pas dans une assemblée de cette nature. Ce monde est celui de l'Opéra ; ce monde n'a point de foi ; la messe lui est un concert et peut-être un spectacle. Les femmes y contrôlent leur toilette, et les hommes y préparent des aventures amoureuses.

Vous considérez la tonalité du plain-chant comme une langue morte dont nous avons perdu la clef. Je vous crois dans l'erreur à ce sujet, et les faits me semblent parler hautement contre votre opinion. Vous-même reconnaissez que *les œuvres immortelles de Palestrina, de Vittoria, de Morales, d'Animuccia, etc., attiraient un auditoire nombreux et choisi* aux séances intéressantes dirigées par M. le prince de la Moskowa. A ce fait, il faut ajouter la multitude d'étrangers qui se presse à Rome, chaque année, pendant la semaine sainte, pour y entendre les *Lamentations*, les *Improperia*, le *Stabat Mater* de Palestrina, le *Miserere* d'Allegri, et d'autres pièces considérées à juste titre comme des chefs-d'œuvre. L'exécution de ces ouvrages n'est plus ce qu'elle était autrefois, parce que la domination de l'Empire français à Rome pendant plusieurs années a dispersé les chapelains-chantres de la chapelle pontificale, dont plusieurs sont morts de misère ; parce que des espèces de voix ne se produisent plus, et parce qu'il n'y a plus d'écoles de chant ; mais, en dépit de ces circonstances défavorables, l'effet de la musique en elle-même est irrésistible. Rossini, qu'on n'accusera pas de n'être pas l'homme de la musique mondaine, entendit celle de la chapelle Sixtine, il y a trente ans : souvent il m'a répété que ce fut la plus vive impression que l'art ait jamais faite sur lui. Qui ne connaît l'effet que les madrigaux de Palestrina ont produit dans les concerts de l'institution de Choron ? Qui ne sait les émotions excitées par mes concerts historiques? Et naguère encore, dans le cours d'histoire de la musique que j'ai fait à Bruxelles pour les membres du Cercle artistique, quel charme n'a point eu l'audition de quelques morceaux d'Orlando de Lasso, de Palestrina et de Marenzio, dont l'exécution fut parfaite ! Eh bien, toute cette musique est écrite dans la tonalité du plain-chant en harmonie consonnante ou dissonante par prolongation. Loin d'être une langue morte pour ceux qui l'écoutent, elle porte dans les cœurs une ravissante sérénité, par cela même qu'elle nous soustrait pendant un temps aux violences de la musique moderne. Elle est, à l'égard de celle-ci, ce que la littérature française du XVIIe siècle est aux monstruosités littéraires de notre temps. L'art n'a pas rompu avec la tonalité ancienne ; seulement il s'est ouvert de nouvelles voies par la tonalité moderne. Il s'est enrichi d'un nouvel héritage ; mais il ne répudie pas son ancien patrimoine. La tonalité n'est point une langue, c'est une source d'émotions. Elle ne perd donc jamais sa signification.

Je constate deux faits, Monsieur, sur lesquels vous paraissez avoir été mal informé, à savoir, qu'il n'y a pas maintenant de répulsion pour le chant ecclésiastique; que ce chant n'est pas tombé en désuétude, et que les efforts faits pour sa conservation ne sont pas frappés d'impuissance, attendu que cette conservation n'est pas menacée. Je constate, enfin, que notre sentiment ne répugne point à l'audition de la musique écrite dans la tonalité de ce chant, parce que l'art est immortel et que ces impressions appartiennent à tous les temps.

De quoi s'agit-il donc? De la restauration du chant grégorien, car votre lettre a pour titre : *Sur les tentatives de restauration dont le chant d'église est l'objet*. Vous dites dans un endroit de cette lettre : « Le journal de M. Danjou (1) malgré sa brève apparition, aurait cer-» tainement amené pour résultat la restauration du plain-chant, si cette » restauration eût été possible. » Mais qu'est-ce, s'il vous plaît, que la restauration du chant grégorien? Avez-vous bien fixé vos idées sur ce qu'on entend par cela? Je l'avoue, la lecture de votre lettre me fait craindre qu'il n'en soit pas ainsi. Pour sortir du cercle de vagues généralités, posons nettement l'état de la question.

Douze cent cinquante ans se sont écoulés depuis que saint Grégoire-le-Grand a déterminé les formes liturgiques de l'office divin et en a fixé le chant. Une partie de ce chant était originaire de l'église grecque d'Orient, surtout dans les introïts, graduels et offertoires ; les chants de l'église du soir appartenaient plus particulièrement à l'Occident ; la différence d'origine est très-sensible entre ces deux parties de l'office. Beaucoup de solennités furent ajoutées par l'Église dans la suite des siècles à celles dont le chant se trouve dans l'antiphonaire de saint Grégoire, et des chants nouveaux furent ajoutés aux anciens pour les offices de ces solennités.

D'autre part, un chant plus simple et plus rude avait été formulé dans la Gaule pour l'usage des grossières populations germaniques qui s'y étaient établies. Ce chant n'avait rien pris des trilles, des groupes et autres ornements qui, de l'Orient, s'étaient introduits dans le chant romain. Vous savez, Monsieur, quelles discussions firent naître les différences de ces chants à Rome, lorsque Charlemagne s'y trouva avec les chantres de sa chapelle. Vous savez aussi que ce grand homme se prononça en faveur de la tradition romaine, et qu'il demanda au pape des copies de l'antiphonaire de saint Grégoire, et des maîtres pour enseigner aux chantres français l'art d'en exécuter les chants. Deux écoles furent établies : la première, à Metz ; l'autre, à Soissons. Cependant, la puissance de l'habitude et le mauvais vouloir des chantres apportèrent des obstacles insurmontables à la réforme que voulait faire l'empereur. Découragés, les maîtres romains retournèrent en Italie ; leurs livres se

(1) *Revue de la musique religieuse, populaire et classique.* Paris, Blanchet, 1845-1848, 4 vol. in-8.

perdirent, et le chant gallican continua d'être en usage dans une partie des églises de France.

Le temps altère toute tradition. Le chant de saint Grégoire subit aussi des altérations, soit par les fautes faites par les copistes, soit par l'ignorance des chantres. Au XIe siècle, Guido d'Arezzo se plaignait amèrement des nombreuses altérations qui s'étaient introduites dans l'antiphonaire. Elles se multiplièrent dans les temps postérieurs. La difficulté de lire les notations primitives du moyen-âge se faisait sentir chaque jour davantage; on y portait remède par une ligne dont la couleur indiquait la clef; puis, on eut deux lignes de couleurs différentes placées à une quarte l'une de l'autre, lesquelles servaient à déterminer les intonations; puis enfin deux lignes noires s'ajoutèrent aux deux autres, et les points de l'ancienne notation placés sur ces lignes prirent insensiblement du corps, et se façonnèrent en notes carrées avec une queue pour les syllabes longues, notes carrées sans queue pour les syllabes brèves, et notes en losange pour les ornements, les groupes et ports de voix. Les copistes occupés à faire les transcriptions étaient souvent arrêtés par l'incertitude de la signification des signes, et faisaient conséquemment beaucoup de fautes. Mais ce fut surtout dans le XIVe siècle et dans la première moitié du XVe qu'une altération déplorable s'introduisit dans le chant grégorien; car, insensiblement la tradition d'exécution des ornements s'était perdue dans un grand nombre de localités; on imagina alors de simplifier la notation en ne conservant que les valeurs de la longue et de la brève, et traduisant en brèves toutes les autres formées en lozange. Dès lors ces ornements, qui devaient être exécutés comme les petites notes de notre musique, devinrent des notes réelles, et donnèrent au chant une allure lourde et monotone. La comparaison d'un grand nombre de manuscrits a rendu pour moi palpable cette cause d'une déplorable altération du chant primitif.

Il en existe une autre qui n'est pas moins funeste : c'est une réforme du système tonal qui paraît être antérieure au VIIIe siècle, et qui appartient peut-être à P. Jean de Damas. Cette réforme a consisté à réduire les quatorze modes naturels aux huit tons vulgaires du plain-chant. Elle a eu pour objet de transposer les chants des neuvième, treizième et quatorzième modes, parce qu'ils étaient trop élevés pour la voix de la plupart des chantres. Mais au lieu de se borner à une simple transposition, on a confondu le neuvième mode (*la* mineur) avec le premier; et pour conserver le caractère des chants ainsi transposés, on a dû dénaturer le premier ton en lui donnant un bémol qui ne lui appartient pas. Par une opération semblable, on a transposé quelques-uns des chants du treizième mode (*ut*) dans le cinquième ton (*fa*); Mais pour avoir le demi-ton à sa place, on a été forcé d'introduire aussi dans ce ton un bémol qui ne lui appartient pas; car il n'y a dans la tonalité réelle du plain-chant ni bémol, ni dièse. Mais quelques autres chants du treizième mode ont été transposés dans le septième ton : dans ceux-là il aurait fallu élever par un dièse la septième note pour mettre le demi-ton à sa place; on ne le fit point, et l'on préféra dénaturer le chant dans la notation, plutôt que de toucher à la constitution du septième ton, circonspection qu'on n'a pas montrée à l'égard du premier et du cinquième. De tout ce désordre est résultée une incertitude à l'égard de l'emploi du demi-ton, que je n'ai pu dissiper que par de longues études, mais qui existe encore chez la plupart des chantres.

A ces causes de désordre et d'altération du chant grégorien, se sont ajoutés les fautes des chantres, les usages locaux, les fautes d'impression des livres de chœur et des éditions portatives. Telles sont les variantes, que sur cent éditions on n'en trouve pas deux qui soient identiques. Joignez à cela les diverses traditions, toutes contradictoires, du chant gallican, telles que celles de Paris, de Noyon, de Sens, d'Orléans, de Chartres, de Lyon, etc., et vous aurez une idée de l'anarchie qui règne dans le chant de l'église, anarchie qui m'a fait appeler, il y a plus de vingt-cinq ans, l'attention des prélats de France sur la nécessité du retour à l'unité de saint Grégoire. D'abord on ne fit aucune attention à cet appel; mais je ne me décourageai pas, et quelques hommes des plus distingués de l'Église se mirent en relation avec moi. Mgr l'archevêque de Cambrai nomma une commission d'hommes de mérite pour examiner le travail que j'ai fait pour la restauration que je considère comme nécessaire : cette commission fit au digne prélat un rapport qui me valut son approbation authentique.

Bientôt M. Danjou voulut réaliser la courageuse et belle idée de sa *Revue de la musique religieuse*. Vous savez, Monsieur, avec quelle ardeur il prêcha la réforme : vous savez ce que j'ai publié dans ce recueil. La comparaison de la beauté des chants que je mettais au jour avec ce qu'on trouve dans la plupart des éditions me valut des félicitations de MMgrs l'archevêque de Bordeaux, l'évêque de Langres, l'évêque de Rennes, du respectable supérieur des Missions-Etrangères de Paris, et de savants ecclésiastiques des diocèses de Reims, de Troyes, de la maison de la rue des Postes à Paris, d'Amiens, de Tournay, etc. Le coup était porté, et plusieurs évêques de diocèses qui ont des chants particuliers décidèrent qu'on reviendrait au chant romain. Le nombre s'en augmente chaque jour. Tout le monde met la main à l'œuvre; les plus habiles sont à la recherche des documents authentiques. L'importante découverte qu'a faite M. Danjou d'un manuscrit précieux à la bibliothèque de Montpellier fournira sans nul doute d'importantes lumières à ce sujet : on s'occupe de sa publication. Déjà un antiphonaire du XIIIe siècle a été publié : un graduel du même temps verra bientôt le jour. Tout cela n'est sans doute que préparatoire; mais si les événements ne nous engloutissent pas, ces préliminaires, j'en ai du moins l'espoir, iront à bonne fin.

Voilà, Monsieur, ce qu'est la restauration du plain-chant, et ce qui la rend nécessaire. Tout cela n'a rien à faire, comme vous le voyez, avec les influences de la tonalité moderne. Vous voyez aussi que la *Revue de la musique religieuse* de M. Danjou a été plus heureuse que vous ne l'avez cru, et que sa courte existence aura été marquée par la forte impulsion donnée au retour de l'Eglise vers l'unité du chant grégorien.

Veuillez agréer l'expression de ma parfaite considération.

FÉTIS père.

DEUXIÈME LETTRE A M. LE PRINCE DE LA MOSKOWA

SUR

LES TENTATIVES DE RESTAURATION DONT LE CHANT GRÉGORIEN EST L'OBJET.

Monsieur,

Il y a dans les écrits de M. de Maistre une phrase devenue célèbre :

« Il me semble que tout vrai philosophe doit opter entre ces deux hypothèses, ou qu'il va se former une nouvelle religion, ou que le christianisme sera rajeuni de quelque manière extraordinaire : c'est entre ces deux suppositions qu'il faut choisir, suivant le parti qu'on a pris sur la vérité du christianisme (1). »

Je m'empare de cette phrase et j'en fais la proposition suivante :

Tout musicien qui réfléchit doit opter entre ces deux hypothèses : ou qu'il va se former une nouvelle musique religieuse, autre que le chant grégorien, ou que la musique religieuse (toujours le chant grégorien) sera rajeuni de quelque manière extraordinaire : c'est entre ces deux suppositions qu'il faut choisir, suivant le parti qu'on a pris sur l'existence de la tonalité ecclésiastique.

Remarquez, Monsieur, le point en quoi ma proposition diffère de celle de l'illustre auteur des *Considérations sur la France*. M. de Maistre pense que le christianisme subsiste et subsistera toujours, et il conclut à un simple *rajeunissement*, c'est-à-dire à une nouvelle phase chrétienne plus brillante et plus complète que celles dont l'histoire fait mention.

Pour moi, — pardonnez-moi de mettre ainsi ma personnalité à côté

(1) *Consid. sur la France*, chap. v, pag. 85, édition de 1821; in-8°.

d'un aussi grand nom, — pour moi, dis-je, qui ne crois plus, sinon à l'existence, du moins à la vie de la tonalité ecclésiastique, je conclus à une nouvelle forme de la musique religieuse.

Ne vous récriez pas, Monsieur. Dieu sait ce que je donnerais pour être dans l'erreur! Mais l'erreur véritable est de s'imaginer que la tonalité du plain-chant vit toujours, qu'elle subsiste dans le présent et qu'elle subsistera dans l'avenir comme elle a subsisté dans le passé. Voilà l'erreur, et si je la combats, vous pouvez croire que c'est à contre cœur, comme un homme qui l'a partagée longtemps, et qui va jusqu'à l'aimer dans ses adversaires, dans ceux qui se figurent pouvoir ressusciter cette tonalité, y façonner de nouveau nos organes, et y plier les habitudes de notre oreille. Mais il faut prouver, l'histoire en main, que cette tonalité est bien réellement, ou, si vous voulez, bien malheureusement disparue, ainsi qu'une langue éteinte, et combien vaines et stériles (du moins quant au but qu'on se propose) sont toutes ces tentatives de résurrection par lesquelles d'excellents esprits, et, j'ajouterai, des cœurs fervents, se laissent abuser.

J'ouvre celui de nos historiens de la musique qui a incontestablement remué le plus d'idées et de faits. On ne se plaindra pas de la longueur des passages que j'aurai à lui emprunter, car nul mieux que lui n'a fait ressortir par une lumineuse et curieuse analyse toutes les faces de la question, et je ne sais pas de moyen plus propre à rendre inattaquable ma proposition, formulée sur celle de M. de Maistre, que de lui donner le commentaire qu'on va lire.

Dans son *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, M. Fétis aborde la question de *la transformation complète de la tonalité*, c'est-à-dire *de l'art tout entier*. Il expose que depuis le XIVe siècle jusqu'à la fin du XVIe, les règles de l'harmonie avaient proscrit toute relation entre le quatrième degré de notre gamme, *fa*, et le septième, *si*; qu'entre ces deux intervalles il existait une incompatibilité tonale; en d'autres termes, que le seul fait de la réunion ou du rapport de ces deux notes *fa* et *si* était non-seulement réprouvé par l'oreille, mais encore destructif de la tonalité. « Or, poursuit M. Fétis, le résultat immédiat de la prohibition des rapports de la note supérieure du premier demi-ton (*fa*) avec la note inférieure du second (*si*), était qu'il ne pouvait y avoir de *note sensible* réelle dans la musique, conséquemment que la tonalité de la musique actuelle ne pouvait exister (1). »

J'interrompsis, dès à présent, cette citation pour faire observer que M. Fétis ne parle ici que du système de l'harmonie. Mais ce n'était pas seulement à partir du XIVe siècle que le rapport de *fa* et de *si*, c'est-à-dire que la dissonance, que le *trit n* était condamné; il l'était longtemps auparavant par tous les musiciens qui n'avaient en vue que l'enseignement théorique et pratique du chant. M. Fétis va nous dire que *les siècles* l'avaient *proscrit*. Guido, parlant du *bémol* (le *si*), s'exprime ainsi : *Et idcirco additum est, quia cum quarta à se ♮ tritono differente, nequibat habere concordiam* (2); et Fr. Gafori, qui vécut beaucoup plus tard, mais qui parle des temps antérieurs, dit que le tétrachorde *Synemenon* fut ajouté *ad demulcendam tritonis durtiem, cujus dissonum, asperumque modulamen ar. abj cit, et perhorrescit natura* (3). Ainsi, le rapport de *fa* à *si*, autrement dit la dissonance naturelle, le *triton*, en un mot, n'était pas seulement une chose proscrite de tout temps, c'était une chose que l'art repoussait, qui faisait *horreur à la n ture* (*perhorr scit natur*), qui faisait violence à l'organisation humaine; et comme l'organisation humaine était déterminée à cette répulsion par l'influence seule de la tonalité, suivant les conditions de laquelle elle s'était modifiée, il s'ensuivait que le *triton* était le renversement et l'anéantissement de la tonalité elle-même. C'était là le monstre, l'épouvantail, contre lequel la doctrine avait lancé l'anathème, contre lequel l'oreille protestait; c'était enfin, ainsi qu'on l'avait nommé, *le Diable dans la musique*, *Diabolus in musicâ*: l'abomination de la désolation!

Or, qu'advint-il? Ici je préviens M. Fétis, qui ne me contredira pas, il advint que ce *Diabolus in musicâ* que cette chose qui, je le répète à dessein, faisait horreur à la nature, faisait violence à l'organisation, et que l'art rejetait hors de sa sphère; il advint que cet élément subversif, destructif de la tonalité ancienne, fut la base, le fondement, la clef de voûte de la tonalité moderne, l'élément par lequel l'oreille est inévitablement sollicitée, vers lequel elle est entraînée invinciblement, et en vertu duquel se développe ce que j'appellerai son *accoutumance* pour les diverses propriétés du système tout entier. D'où il suit que, l'absence de l'élément du triton étant la condition nécessaire et essentielle de la tonalité ancienne, et la présence de ce même triton étant la condition nécessaire et essentielle de la tonalité moderne, il y a entre ces deux tonalités incompatibilité radicale, et que si, pour juger de l'une comme de l'autre, on invoque le sentiment de l'oreille, le moyen plus sûr de ne pas se tromper est de conclure plutôt en sens inverse de ce même sentiment, c'est-à-dire qu'au lieu de se prononcer sur des convenances ou des perceptions sympathiques, on doit décider d'après des répulsions. L'absurde! voilà donc le dernier critérium.

Mais ce n'est pas assez de montrer qu'il ne peut y avoir compatibilité entre les deux tonalités; il faut montrer encore qu'il ne peut y avoir entre elles cet accord passif qui consiste à vivre chacun de son côté, à coexister ensemble. Si la tonalité actuelle, ainsi que le dit M. Fétis, *ne pouvait exister* avec l'ancienne, comment concevrait-on que celle-ci pût exister avec la moderne, de sa nature bien plus envahissante, avec la tonalité conquérante, victorieuse, celle dont toutes oreilles sont complices; celle qui a pour elle, je ne dirai pas la vogue et la mode, car ce dont il s'agit est bien plus profond que la mode et la vogue, mais la vie, le mouvement, le progrès, et finalement le *monde*, qui lui a donné son épithète la plus caractéristique? Cette seule considération suffit.

Cela posé, cédons la parole à M. Fétis :

« Eh bien, dit-il, ce que la doctrine avait condamné, ce que les siècles (les siècles!) avaient proscrit, un homme osa le faire un jour. Guidé par son instinct, il eut plus de confiance dans ce qu'il lui conseillait que dans les règles, et malgré les cris d'épouvante de tout un peuple de musiciens, il osa mettre en rapport la quatrième note de la gamme, la cinquième et la septième (le triton). Par ce seul fait, il créa les dissonances naturelles de l'harmonie, une tonalité nouvelle, le genre de musique qu'on appelle *chromatique*, et conséquemment la *modulation*. Que de choses produites par une seule agrégation harmonique! L'auteur de cette merveilleuse découverte est.... Monteverde..... Lui-même s'attribue l'invention du genre modulé, animé, expressif dans la préface de l'un de ses ouvrages. C'est qu'en effet l'accent passionné n'existe et ne peut exister que dans la note sensible, et que celle-ci ne peut naître que de son rapport avec le quatrième et le cinquième degré de la gamme; c'est que toute note mise en rapport harmonique de quarte majeure avec une autre, détermine la sensation d'un ton nouveau, sans qu'il soit nécessaire de faire entendre une tonique ou de faire un acte de cadence, et que par cette faculté de la quarte majeure de créer immédiatement une note sensible, la modulation, c'est-à-dire la succession nécessaire des tons différents, devient facile. Admirable coïncidence de deux idées fécondes! Le drame musical prend naissance; mais le drame vit d'émotions, et la tonalité du plain-chant, grave, sévère et calme, ne saurait lui fournir d'accents passionnés, et l'harmonie de cette tonalité ne renferme pas les éléments de la transition. Alors le besoin inspire le génie, et tout ce qui peut donner la vie à la musique du drame est créé d'un seul coup. Grandes et rapides furent les conséquences de cette belle découverte, car, dans la première moitié du XVIIe siècle, l'expression dramatique de la musique était déjà parvenue à des effets d'une puissance remarquable (1) ..... »

(1) *Résumé philosophique de l'hist. de la musique*, p. 220-223.
(2) *Microl*, cap. 5.
(3) *Lib. 5, Theor. cap.* 1 *et* 3.

(1) *Ibid.* Il serait trop long d'énumérer ici les divers écrits où M. Fétis est revenu sur l'analyse de cette mémorable époque de l'art musical, et toujours en répandant sur la question de nouvelles clartés. Je renvoie les lecteurs de la *Revue et Gazette mu-*

N'est-il pas évident qu'un nouvel ordre d'idées, un élément social nouveau, un nouvel esprit s'introduisait dans la musique par le seul fait de la création de la tonalité, et que la dissonance, la modulation, la transition, la *note sensible*, l'*accent passionné* (remarquez ces expressions, je vous prie), n'étaient que l'enveloppe matérielle, le moyen, l'expression extérieure, grâce auxquels le principe nouveau, savoir le *moi humain*, qui avait déjà pénétré, pour ainsi dire, les couches supérieures de la pensée, se faisait une issue dans l'art musical? Car, de même que l'ancienne tonalité, par le fait de sa constitution, comportait le sentiment du repos (1), c'est-à-dire faisait naître l'idée de permanence, d'immutabilité, d'infini, qui convient à l'expression des choses divines; de même aussi le trouble, l'agitation, l'expression fébrile et tumultueuse des passions, qui sont de l'essence des choses terrestres, sont inhérents à la tonalité moderne, et cela en vertu de sa constitution qui repose sur la *dissonance* et la *transition*. — Mais laissons conclure M. Fétis :

« Monteverde, qui avait fort bien aperçu les résultats de son heureuse témérité, sous le rapport de l'expression dramatique, n'en vit pas les conséquences à l'égard de la tonalité. Attaqué avec violence par quelques zélés partisans de l'ancienne doctrine, particulièrement par Artusi, il ne comprit pas plus que ses adversaires qu'il venait *d'anéantir* l'existence des tons du chant ecclésiastique dans la musique mondaine. On peut se convaincre par la lecture de quelques-unes des préfaces de ses ouvrages, qu'il n'avait pas porté ses vues sur cet important objet. Il n'est pas moins certain, cependant, qu'après que l'harmonie des dissonances de septième, de neuvième, et celles qui en dérivent, se fut introduite dans la musique de chambre et de théâtre, il n'y eut plus de premier, de second, de troisième ton, d'authentique ni de plagal dans la musique: il y eut un mode majeur et un mineur ; en un mot, *la tonalité ancienne disparut* et la moderne fut créée (2). »

La première observation qui se présente après la lecture de ce passage remarquable, c'est que les révolutions qui s'opèrent dans les arts comme celles qui s'opèrent dans les empires, se font malgré ceux qui les font. Rarement l'action de l'homme est en harmonie avec sa volonté. L'homme n'a l'idée que d'un progrès, d'une amélioration, d'une réforme; mais un instinct dont il n'a pas conscience le pousse à une révolution. Cette révolution est bien le fait de tel ou tel homme en particulier, puisqu'ils en ont été les instruments; mais, moralement, elle est l'œuvre de la civilisation entière; elle est le produit, la résultante des éléments amoncelés de longue main dans la société, éléments divers, les uns sympathiques, les autres hétérogènes aux apparences, qui finissent pourtant par se combiner, et, comme l'électricité, par faire explosion sur un seul point. M. Fétis s'écrie : « Admirable coïncidence de deux idées fécondes! Le drame musical prend naissance..... Alors le besoin inspire le génie, et tout ce qui peut donner la vie à la musique mondaine est créé d'un seul coup. » Mais la création du drame musical et celle de la tonalité mondaine ne sont que deux faits, deux conséquences, deux accidents bien minimes dans cette transformation plus complète, plus générale, qui déjà avait envahi les profondeurs comme les points culminants de l'ordre social, et qui, de proche en proche, devait s'étendre à toutes les conceptions. Il n'y avait pas deux idées fécondes se rencontrant fortuitement. Il n'y en avait qu'une seule, et ces révolutions partielles dont l'histoire du drame musical et celle de la tonalité offrent le tableau, si radicales qu'elles fussent, n'étaient autre chose que le contre-coup de ce que le principe d'émancipation intellectuelle, l'expansion de l'individualité humaine, la théorie du libre examen, proclamés par la science du XVIe siècle et la réforme, avaient produit dans les zônes supérieures de la pensée. *Le besoin inspire le génie!* voilà le vrai mot. Bonne ou mauvaise, une fois déterminée la tendance d'une époque, tout se développe harmoniquement dans le même sens, car la première loi de l'esprit humain, c'est l'unité.

C'est ce qui ressortira plus particulièrement encore des faits que je me propose d'exposer et de discuter dans ma prochaine lettre.

Agréez, Monsieur, la nouvelle assurance de mes sentiments les plus distingués. J. D'ORTIGUE.

sicales à la 2e *Lettre de M. Fétis à M. Halévy*, 29 décembre 1850, et au n° du 7 juillet de la même année.

(1) « On comprend qu'un système de tonalité qui repoussait l'attraction des deux demi-tons de la gamme ne pouvait avoir pour base de l'harmonie que des accords consonnants; car, en l'absence d'attraction de ces notes de la gamme, il n'y a que repos dans la musique. » F. Fétis, *Gazette musicale* du 7 juillet 1850.

(2) *Résumé philos. de l'hist. de la mus.*, *loc. cit.*

DERNIERS ÉCHOS DES CONCERTS DE LA SAISON.

Mlle Julie VAVASSEUR. — M. et Mme MALIBRAN. — Mlle Anna BOCHKOLTZ-FALCONI. — M. LAGRAVE. — L'Opéra-Comique au théâtre de la Gaîté.

L'hôtel Monaco, rue de Varennes, est une espèce de Trianon à beaux ombrages, à beaux salons dorés, qui faisait partie de l'apanage de Mme Adélaïde, sœur de Louis-Philippe, et qu'elle a laissé par testament au duc de Montpensier. Ce local princier a servi d'Elysée ou de palais des Tuileries à la dictature du général Cavaignac, et puis l'Asile Fénelon y a donné dernièrement des bals philanthropiques. Mlle Julie Vavasseur, cantatrice à la voix de contralto, à la méthode classique et pure, qu'elle transmet on ne peut mieux à ses élèves, Mlle Vavasseur a donné une matinée musicale dans les salons de l'hôtel Monaco, devant un auditoire nombreux et distingué.

La séance s'est ouverte par l'air d'Odette du *Charles VI* d'Halévy. Mlle Vavasseur y a montré une bonne expression dramatique ; puis est venue Mlle Josephine Martin, la pianiste au style fin, net et brillant, qui nous a dit la charmante *Arabesque* de Brisson ; puis un boléro d'une mélodie originale, pittoresque ; et puis sa *Danse syriaque*, et enfin son *Elan du cœur*, qui prouve que l'auteur en a un passionné, expansif, du moins musicalement.

Mme Gaveaux-Sabatier, qui n'est plus exclusivement la jolie diseuse de riens en musique, la fauvette, la follette de la chansonnette, Mme Sabatier, qui aspire à se placer, qui s'est même déjà classée parmi nos bonnes cantatrices à la voix large et bien posée, a dit une belle mélodie intitulée la *Colombe*, avec accompagnement de violoncelle, et composée par M. Membrée. La charmante interprète de ce chant et l'accompagnateur, M. Léon Jacquard, ont mis à cela une religiosité inspirée, un ensemble de voix, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui ont bien fait comprendre et valoir l'œuvre du compositeur.

Un psaume de Marcello, accompagné aussi par le violoncelle de M. Jacquard, a été chanté en un bon style classique par Mlle Vavasseur, qui excelle dans ce genre de musique. Un duo des *Diamants de la couronne*, qu'elle a dit avec Mme Gaveaux-Sabatier, a prouvé qu'elle comprend bien aussi la musique de nos jours.

M. Grignon a chanté d'une voix sonore, accentuée et bien exercée, un air de *Gibby*, dont les paroles ont paru un peu niaises pour être dites dans un concert. Ce n'est pas la faute du chanteur, qui a pris sa revanche dans un duo avec Mme Sabatier.

Dans une fantaisie pour violoncelle, intitulée *Souvenir de Spa*, M. Jacquard a provoqué des souvenirs de Servais, le virtuose auteur de ces charmantes variations, ce qui n'est pas le louer médiocrement. M. Henri Altès a dit aussi des variations pour la flûte, sur un thème du *Pirate*, avec un *brio*, un talent de flûtiste que nous l'engageons à porter sur un plus grand nombre de solos. Qu'il lise le *Pâté d'anguille* de La Fontaine, et prenne pour devise le premier vers de ce conte : *Diversité, c'est ma devise.*

M. Sainte-Foy, de l'Opéra-Comique, a égayé de ses amusantes chansonnettes cette matinée musicale, que Mlle Vavasseur doit se féliciter d'avoir donnée, et à laquelle ses auditeurs se félicitent sans doute aussi d'avoir assisté.

M. et Mme Malibran, voilà un terrible nom artistique à porter, surtout si on se mêle de chanter ; mais M. Malibran ne chante que sur le violon, et fait chanter les autres sur de fort jolies mélodies de salon et de sa composition. Mme Malibran ne chante également que de ses dix

doigts et sur le piano. Ce couple éminemment musical a laissé passer l'averse de concerts pour venir se faire entendre d'un auditoire d'amateurs et d'artistes compétents chez M. Kriegelstein, qui a mis à sa disposition ses salons et l'un de ses excellents pianos.

Élève de Spohr, M. Malibran a dit une œuvre inédite à Paris de ce grand compositeur, concerto en forme de scène de chant avec récitatifs. C'est un morceau savant et sérieux, trop sérieux peut-être, mais qui n'en est pas moins fort intéressant. M. Malibran en a bien compris l'esprit, le style. M. Malibran est un violoniste consciencieux, mais dont la manière manque d'éclat, d'entrain et de passion. Son archet attaché à la corde ne la mord pas assez profondément, et il s'ôte, par un style trop lié, le pittoresque, l'élégance, le phrasé, enfin, qui donne l'aisance et comme la conviction de l'effet qu'on va produire. Après ces quelques observations critiques, nous reconnaîtrons et signalerons dans ce nouveau violoniste de l'école allemande une grande justesse d'intonation, un trille brillant, une sensibilité mélodique vraie qui prend source dans un profond sentiment musical.

Une grande fantaisie sur la *Norma* et une sonate pour piano et violon, ont été dites par M. et Mme Malibran. Ce dernier œuvre nous a paru hérissé de passages plus difficiles que brillants pour le violon, et que l'auteur-exécutant n'attaque peut-être pas avec assez d'audace. Ainsi que nous l'avons déjà dit, les mélodies de M. Malibran sont gracieuses et distinguées. Il a mis en musique les paroles de M. Victor Hugo : *La pauvre fleur disait ...*, paroles charmantes sur lesquelles M. Reber a fait une mélodie que nos chanteurs de salons ont mis à la mode, et qui ressemble fort, par le dessin mélodique, à celle de la romance à trois notes de *Ma Tante Aurore* de Boïeldieu : *Deux jeunes gens s'aimaient d'amour*, etc. Celle de M. Malibran est jolie et naïve aussi; elle a été fort bien dite, ainsi qu'un boléro du même compositeur, par Mlle Nau de l'Opéra.

Et maintenant que dire de Mme Malibran? qu'elle a chanté comme son homonyme sur le piano trois romances sans paroles de Mendelssohn: *Tristesse*, mais surtout le *Chant du peuple* et l'*Espoir*. Ces deux virtuoses ont donc bien fait de venir, même après le déluge des concerts, tâter le terrain musical de Paris; ils peuvent y prendre pied aussi bien et même mieux que d'autres. Il en sera de même de Mme Anna Bockholtz-Falconi, qui a été obligée de s'affubler de ce nom italien pour paraître et même pour sortir le soir sans danger du théâtre de la Scala de Milan, où la qualité de chanteur allemand et même de cantatrice *tedesca* n'est pas une recommandation depuis les derniers événements politiques. Il n'y a que la France, Paris surtout, où l'on entende bien l'hospitalité artistique, où l'on sache, même au détriment des régnicoles, faire les honneurs du pays aux artistes étrangers. Mme Bockholtz-Falconi ou Bockholtz tout court, a été appelée pour chanter au grand festival d'Aix-la-Chapelle, et doit bientôt revenir à Paris pour paraître sur une de nos scènes lyriques, où le public appréciera son beau talent, sans doute, comme il l'a déjà apprécié et applaudi aux concerts de la *Société Sainte-Cécile*. Et puisque nous en sommes sur l'art du chant, nous signalerons M. Lagrave, premier ténor du théâtre de Bordeaux, qui doit débuter bientôt à l'Opéra, et que M. Cesena, rédacteur en chef de la *Patrie*, a fait entendre chez lui à quelques-uns des organes de la presse musicale et dramatique. M. Lagrave possède une bonne et belle voix de ténor; il chante juste et d'un bon style; on sent, à sa manière d'accentuer et de poser le son, qu'il est doué de l'âme musicale et dramatique. Sa voix mixte est d'un joli timbre; il en augmente ou en diminue le volume avec art. Son articulation est nette; il prononce bien. Mais, car ce terrible mais intervient dans toutes les bonnes et belles choses de la vie, il y a de l'exagération provinciale dans tout cela. Que M. Lagrave se défie un peu de sa tendance à vouloir produire trop d'effet, à imiter Duprez. Qu'il sache que, tôt ou tard, la voix sombrée est destinée à sombrer sur l'océan de l'art, et qu'il est triste de voir un chanteur s'engager dans la voie au bout de laquelle il est fatalement obligé de dire comme le gladiateur antique à Rome : *Morituri, te salutant!*

Dieu merci pour lui, M. Lagrave n'en est pas là : il chante et ne crie pas. M. Jolivet, jeune artiste d'avenir, s'il ne se croit pas arrivé et avoir déjà dépassé Barroilhet et Ronconi, s'il apprend à chanter, à se servir de la fort belle voix de baryton que lui a donnée la nature, M. Jolivet a dit avec M. Lagrave le duo de la *Reine de Chypre : Triste exilé*, etc. Ce morceau de scène et de concert a produit beaucoup d'effet, d'abord parce qu'il est beau, et puis parce qu'il a été fort bien chanté.

Mlle Lassaveur, qui se pose en sainte Cécile des salons, et qui n'a pas tort, a dit d'un ton, d'une voix et d'un accent inspiré un fort beau Noël de M. Adam.

Le boulevart du Crime et du Temple devient aussi celui des temples de la mélodie et de l'harmonie. En attendant l'ouverture du troisième théâtre lyrique, voici le théâtre de la Gaîté qui, après s'être élevé au rang de Comédie-Française par son *Molière*, se fait de plus Opéra-Comique. MM. Commerson et Faulquemont, qui auraient pu faire un vaudeville comme tant d'autres, ont donné au théâtre de la Gaîté, sous le titre du *Conseil de guerre*, un fort joli tableau militaire et musical, dans lequel M. Vangèle a dessiné des mélodies sentimentales et vives, une musique leste, pimpante, cavalière et militaire, et, ce qui est mieux que tout cela, scénique et amusante, Nos théâtres de musique aristocratique n'en offrent pas toujours autant.

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Londres, 22 mai.

Il y a six ans à peine, nous assistions à une leçon chez Bordogni, à Paris; une toute jeune fille chantait quelques vocalises de son maître; sa voix, son expression, son maintien, tout nous frappait extraordinairement, et nous disions aux quelques personnes présentes : il y a là l'étoffe d'un grand artiste, il y a du génie!

Sophie Cruvelli — c'était cette jeune élève — a réalisé nos prédictions d'alors.

Son début au théâtre de Sa Majesté, dans le rôle de Fidelio, a révélé un de ces talents auxquels il ne faudrait que peu pour atteindre la perfection. Les qualités extraordinaires qu'exige ce rôle de Fidelio, le plus difficile de tous, Sophie Cruvelli les réunit : voix de soprano d'une étendue de presque trois octaves; belle et grande in elligence musicale; élans dramatiques nobles et saisissants, parfois un peu exagérés; jeunesse, jeunesse, cette précieuse qualité qui, hélas! ne dure que si peu; physique noble et imposant; tels sont les dons que la nature a octroyés à cette artiste. Il ne lui a fallu que peu d'études pour obtenir de beaux succès en Italie. Il y a trois ans, le directeur du théâtre de Sa Majesté, dont nous avions alors appelé l'attention sur ce talent naissant, l'engagea pour la saison; mais la *Lindomanie*, qui alors était à son apogée, ne lui permit pas de développer toutes ses qualités; un tel découragement s'empara d'elle, qu'elle était sur le point d'abandonner la carrière théâtrale.

Fort heureusement le talent l'emporta sur les inquiétudes, les doutes et le peu de faveur du public. Sophie Cruvelli prit un nouvel essor, et, grâce à des études persévérantes, à une forte volonté, et surtout à son organisation extraordinaire, elle devint la cantatrice favorite dans quelques villes d'Italie; l'Allemagne la salua avec enthousiasme; le public de Paris l'applaudit l'hiver passé, et mardi dernier, au théâtre de Sa Majesté, elle a reçu d'une salle brillante une de ces ovations que les habitués de ce théâtre n'ont accordée à aucune artiste, depuis que Jenny Lind a quitté la scène.

Le chef d'œuvre dramatique de Beethoven le seul, hélas! que ce grand génie ait laissé, s'était vu relégué dans les bibliothèques des théâtres lyriques en France et en Angleterre Depuis Mme Schroeder-Devrient, dont le nom se lie à cette œuvre et dont le talent admirable a rendu la tâche si lourde à ses successeurs, le rôle de Fidelio n'avait point trouvé d'interprète assez remarquable pour engager les directeurs de Paris et de Londres à mettre à l'étude cette partition sublime.

L'ouvrage, monté avec la vitesse proverbiale à Londres, a néanmoins bien marché. Coletti-Pizarro est toujours grand chanteur et noble acteur; Mme Giuliari mérite des éloges sans restriction pour la manière parfaite et le bon style avec lequels elle a rendu le rôle de Marcelline; M. Ballanchi chante en bon musicien, c'est dommage que sa voix soit si pâteuse; Mercuriale est un excellent second ténor; sa voix est très sonore, franche pure, et son jeu dégagé, et Sims-Reeves, qui était en voix, a on ne peut mieux rempli son rôle

si difficile. Son chant a beaucoup de charme dans la *mezza voce* surtout; il phrase supérieurement, et sa manière de concevoir la musique du grand maître atteste le musicien distingué et accompli.

Sauf le manque de nuances, ce qui, avec le peu de répétitions qu'on lui accorde, n'est guère possible autrement, l'orchestre a été satisfaisant. Le chœur des prisonniers, pris trop vite, a perdu de sa grandeur, et néanmoins on l'a bisé, ainsi que l'air de Fidelio et celui de Florestan.

Le théâtre de Covent-Garden nous a donné cette semaine la magnifique partition de Weber, *Freischütz*, avec Tamberlick (Max), Formès (Gaspard), Mme Castellan (Agathe), Mlle Bertrandi (Annette), Tagliafico (Kilian). L'exécution a été bonne. Tamberlick, quoique peu familier avec cette musique, l'a parfaitement rendue. Son air du 1er acte, qu'il a dit de la manière la plus suave, a été bissé; Mme Castellan est toujours un des plus charmants rossignols; elle se dispose aussi à aborder le rôle de Fidelio, que ce théâtre annonce de nouveau.

Les concerts continuent. On peut constater chaque jour plusieurs cas de cette épidémie régnante. Au concert de miss Hayes, les honneurs ont été partagés entre une cantatrice allemande, Mlle Zerr, autre élève de Bordogni, et la contrebasse de M. Bottesini, que nous avions déjà entendu ici il y a deux ans. C'est bien le plus extraordinaire des virtuoses.

L'*Union musicale*, dans sa dernière séance presque toute italienne, nous a donné un quatuor en *mi* de Mendelssohn, dédicacé dit par Sivori, Deloffre, Hill et Piatti; le trio en *ut* mineur de Beethoven, joué avec délicatesse par Golinelli, pianiste bolonais; un solo de contrebasse de Bottesini; un solo de piano de M. Golinelli; et deux *Lieder* allemands, chantés par Mlle Johannsen, cantatrice danoise. Cette jeune artiste a beaucoup de mérite, et ses succès seraient indubitablement plus grands, si elle choisissait mieux ses morceaux. *Marguerite*, de Schubert est un chef-d'œuvre, mais c'est de la musique trop intime pour frapper un auditoire de 400 personnes; le morceau de Taubert, très-difficile et très-ingrat, n'a guère de mérite musical; cela est tourmenté, les difficultés y sont péniblement cherchées, l'accompagnement de piano couvre souvent le chant, qui devient secondaire, et la cantatrice est sacrifiée.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, le *Prophète* pour les dernières représentations de Mme Viardot. — Demain lundi, la *Corbeille d'oranges*, chantée par l'Alboni.

*** Trois représentations de la *Corbeille d'oranges*, données dans le cours de la semaine, ont fait plus que confirmer le succès obtenu dès le premier jour. La foule s'y est portée constamment, et l'enthousiasme pour l'admirable cantatrice s'est manifesté avec la même chaleur. Le rôle de Zerline est la première création de l'Alboni, qui jusqu'à présent, soit en Italie, soit en France, ne s'était produite que dans des ouvrages déjà établis. Cette création si heureuse, en lui permettant de donner une nouvelle preuve de son immense talent, lui a procuré au sein du genre de triomphe tout nouveau pour elle et qui doit la flatter beaucoup. La voilà devenue tout à fait actrice, et actrice française, sans cesser d'être cantatrice italienne de premier rang. Il était impossible à l'illustre chanteur de la *Muette* et de l'*Enfant prodigue* de mieux servir la voix exceptionnelle qu'il avait à faire chanter. Le rôle de Zerline est rempli d'un bout à l'autre de mélodies ravissantes, et il se termine par une de ces explosions musicales d'un effet vraiment merveilleux. A chaque représentation, l'Alboni est obligée de répéter cet air final, qu'elle semble est en état de redire avec la même puissance et la même fraîcheur de voix. Les divertissements si variés et si amusants dont la *Corbeille d'oranges* est ornée, le pas des Muses, le ballet chinois et celui des enfants, doivent compter parmi les éléments de la vogue dont cet ouvrage est appelé à jouir.

*** Mme Ugalde est sur le point de prendre un congé, dont elle profitera pour se rendre en Angleterre. D'ici au premier juin, elle pas era en revue les rôles les plus saillants de son répertoire. Hier elle chantait la *Dame de pique*, et mardi prochain elle reprendra, dans la *Fée aux Roses*, ce rôle de Nérilha créé par elle avec tant de talent et d'éclat. Chaque soirée de ses adieux est un appel auquel le public ne manque pas d'accourir.

*** Immédiatement après le départ de Mme Ugalde, l'Opéra-Comique donnera la première représentation de *Raymond ou le Secret de la reine*. Les rôles de cet ouvrage seront joués par Mocker, Boulo, Bussine; Mlles Lefebvre et Lemercier.

*** Un journal annonce par erreur le prochain mariage de Mlle Madeleine Brohan avec M. Battaille, de l'Opéra-Comique. Cette nouvelle est dénuée de fondement.

*** Aujourd'hui dimanche, il y aura au Conservatoire de musique et de déclamation, un exercice dramatique et lyrique, composé du *Dépit amoureux*, du *Tableau parlant* et des fragments d'*Orphée*, si bien exécutés à l'exercice précédent par Mlle Wertheimber et les autres élèves.

*** Dans sa séance du 8 mai, l'Académie royale de Belgique (classe des beaux-arts) a entendu un rapport de M. Fétis sur la découverte de M. Sax père relativement au mécanisme des pianos, et a nommé une commission chargée d'examiner s'il y a lieu de faire au gouvernement la demande d'une récompense nationale en faveur de l'inventeur. Cette commission se compose de MM. Bériot, Fétis, Haussens et Snel.

*** Après avoir donné plusieurs concerts à Bordeaux, Poitiers, Tours et Angers, M. Bazzini, l'habile violoniste, vient encore de se faire entendre plusieurs fois à Rennes, et toujours avec le même succès. Son talent s'y est produit non-seulement dans l'*Elégie* et le *Carnaval de Venise* d'Ernst, mais aussi dans plusieurs morceaux composés par lui-même : le *Souvenir de la Somnambule*, la *Ronde des Lutins*, et la fantaisie sur l'air final de *Lucie*. M. Bazzini se rendra encore à Rouen, à Lille et à Lyon avant de se diriger vers Paris.

*** La reine d'Espagne vient de nommer M. Lecouppey, professeur au Conservatoire, chevalier de l'ordre royal de Charles III.

*** Vieuxtemps possède, dit-on, une des plus belles collections d'instruments fabriqués par des maîtres célèbres. D'abord, un magnifique Guarnerius, qui lui a été donné à Vienne, en 1846, par le baron Pereyra, et c'est là son instrument de *bataille*; jusqu'alors, il n'avait eu que de médiocres violons; — deux Stradivarius donnés à Pétersbourg, par le comte G. Strogonoff; — un Stradivarius offert par le général A. Lvoff; — un Maggini, par M. Wolkoff; — un Amati, par le comte Mathieu Wielhorsky; — une viole d'amour supérieurement conservée, offerte par nous ne savons plus qui; — un Maggini, par le comte Ferd. Froyer, de Vienne; — tout dernièrement enfin, Vieuxtemps a remis à son jeune frère, à Bruxelles, un très-beau violoncelle d'Amati, cadeau que lui-même vient de recevoir du comte Wielhorsky.

*** M. Frédéric Stroecken vient de partir pour la Hollande.

*** Il manquait un ouvrage musical pour les jeunes enfants à qui leur âge précoce ne permet pas d'aborder les morceaux d'opéras ou romances du répertoire connue jusqu'ici. Mlle Hélène Robert (Mazel) y a pourvu en publiant son *Recueil vocal et progressif* de 24 petites fables, ballades et mélodies à une et à deux voix. Ces morceaux ne dépassent pas l'étendue de la voix parlée des enfants. Les paroles, écrites par Mme la marquise du Bouchet, s'harmonisent parfaitement avec le chant simple et facile de l'auteur de la musique. Nous croyons ce recueil appelé à un véritable succès.

*** C'est demain lundi que l'assemblée générale annuelle de l'Association des Artistes-Musiciens aura lieu dans leur salle de concerts, boulevart et galeries Bonne-Nouvelle, à une heure précise. Les sociétaires qui auraient encouru la radiation par défaut de payement de leurs cotisations, ne pourront être admis à cette réunion.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — Le jour où doit avoir lieu l'inauguration de la statue de Frédéric-le-Grand, on donnera, au théâtre royal, le *Camp de Silésie*, de Meyerbeer. Le célèbre compositeur a mis en musique une cantate qui sera exécutée à la fête qu'on donnera en l'honneur du sculpteur Rauch, à qui l'on doit la statue du grand Frédéric. Le même jour, une cantate de M. Doru sera exécutée dans la salle de l'académie de chant.

— Mlle Hedwige Brzowska, de Varsovie, avant de partir pour Leipzig, a fait preuve d'un talent remarquable, en exécutant sur le piano les compositions de Chopin et de Liszt. Fille d'un compositeur ami de Chopin, Mlle Brzowska est profondément initiée aux secrets de l'artiste, dont la France était devenue la patrie adoptive. Paris l'accueillera donc avec la faveur qu'il accordait à l'artiste lui-même. Dans la matinée donnée par elle, c'est en jouant la fantaisie sur *Robert*, et la transcription du *Moïse*, de Meyerbeer, par Liszt, plusieurs mazourkas et le nocturne, œuvre 32, de Chopin, qu'elle nous a fait admirer la vigueur et la grâce de son style musical. Elle a terminé, en exécutant à *prima vista* la charmante paraphrase du *Torneo*, de lord Westmoreland, par Doehler.

— On annonce l'ouverture prochaine d'un théâtre d'été à Charlottenbourg, où l'on donnera de préférence des opéras.

*** *Leipzig.* — Chrudimsky, du théâtre de Francfort, a obtenu le plus grand succès dans le *Prophète*. Mme de Fontaine est une excellente Fidès.

*** *Vienne* — Fanny Elssler donnera en tout douze représentations : ce sont ses adieux au théâtre; la célèbre danseuse songe sérieusement à se retirer dans la vie privée.

Varsovie, 6 mai. — Le prince gouverneur général du royaume de Pologne vient d'accorder à M. Ronzani, actuellement maître des ballets du théâtre de la Porte-de-Carinthie, à Vienne, l'autorisation de créer et d'exploiter à Varsovie un théâtre italien permanent. Jusqu'à présent, l'opéra italien n'a été joué à Varsovie qu'accidentellement, lorsque par hasard quelques chanteurs italiens se trouvaient réunis dans notre capitale.

*** *Barcelone*, 18 mai. — Depuis Pâques, nos théâtres lyriques ne marchent pas bien. La direction des deux théâtres unis ayant subi un échec, une direction nouvelle a pris celui du Lycée pour les deux mois qui restaient de la saison. Mmes de Giuli et Brambilla, le baryton Gassier, le ténor Font et la basse Rodas sont les colonnes de la troupe. A Santa Cruz il n'y a que des artistes médiocres qui n'obtiennent aucun succès. La Société philharmonique a monté un assez joli théâtre, où des amateurs sociétaires ont fort bien exécuté *Il ritorno di Columella*, et quelques fragments d'autres opéras avec costumes et décors.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

18e Année. N° 22. 1er Juin 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Ce, 13, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Hote et Bock, 42, Jaegerstr
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra, *Zerline ou la Corbeille d'oranges* (2e article), par **Maurice Bourges** — Conservatoire de musique et de déclamation, exercice des élèves, le *Dépit amoureux*, *Orphée*, le *Tableau parlant*. — Matinées musicales de M. Gouffé, séance annuelle de la Société des Enfants d'Apollon, par **Henri Blanchard.** — Association des artistes musiciens, assemblée générale, compte-rendu des travaux de l'année, par **M. Jules Simon.** — Troisième lettre à M. le prince de la Moskowa, par **J. d'Ortigue.** — Nouvelles et annonces.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

ZERLINE OU LA CORBEILLE D'ORANGES.

(Deuxième article.)

Le succès de l'opéra nouveau est désormais un fait acquis. L'ensemble de l'exécution a singulièrement gagné depuis quinze jours. Les débutants ont plus de confiance, plus d'aplomb, et l'Alboni continue à opérer ces prodiges de voix qui tiennent l'auditoire comme enchanté. Prétendre pourtant que tout l'honneur de l'empressement du public revient uniquement à cette Armide du chant, ce serait vraiment de l'injustice. L'attrait de la musique a bien aussi sa bonne part dans cet élan général de curiosité, et si la curiosité satisfaite se change aussitôt en plaisir, c'est que le mérite de la partition y contribue tout autant que le talent de la cantatrice.

Dans notre premier article, nous avons déjà dit quelque chose de la valeur musicale de cette œuvre de demi-genre, qu'une critique impartiale ne saurait placer certainement sur la même ligne que le meilleur des opéras de M. Auber, mais qui doit figurer avec avantage et distinction sur le second plan. Toute aussi abondante en idées jeunes, gracieuses, riantes, que ses nombreuses sœurs aînées, la partition de *Zerline* ne le cède aux plus heureuses que par cela seul que la nécessité des circonstances a obligé le compositeur à concentrer en un rôle unique presque tout l'intérêt musical et à lui donner une si haute importance, des proportions si étendues que tout le reste devient simple accessoire et bordure de cadre. De là, rareté forcée des contrastes et des oppositions. De là surtout, impossibilité absolue d'établir dans les morceaux d'ensemble un parfait équilibre, une pondération rationnelle : chose assurément très-grave au point de vue de l'art et de la critique. Mais, n'en déplaise à la critique et à l'art, toutes ces considérations dont le public n'a que faire, ne peuvent empêcher que la musique de *Zerline* ne lui paraisse remplie de charme et qu'il n'applaudisse de bon cœur une foule de morceaux où la mélodie ruisselle en cascatelles étincelantes et respire une délicieuse fraîcheur.

Tout en recherchant les moyens d'effet et de succès que le compositeur a su mettre en œuvre, il est de notre devoir de relever ce que nous pourrons croire incomplet. Reprenons donc un à un les morceaux de la partition.

Appelée tout d'abord et par numéro d'ordre, l'ouverture se présente d'une allure leste, pimpante et dégagée. Sur sa bonne mine, qui hésiterait à lui délivrer un certificat des plus flatteurs? A coup sûr, on ne saurait hésiter à la déclarer jolie, spirituelle, brillante, élégamment tournée, et, bien que ne renfermant pas un seul des motifs principaux du rôle capital, du rôle de Zerline, elle repose sur trois thêmes très-mélodiques, dont le charme est bien supérieur au rang qu'ils occupent dans l'action. Le chœur d'introduction est, au contraire, d'une couleur franche, d'une expression juste. Il n'est personne qui n'ait saisi l'ingénieux à-propos du rhythme indolent des voix, parallèle à la piquante mobilité de l'orchestre. La péroraison de l'ensemble n'est pas sans réveiller quelque souvenir du style de Mozart dans la partie légère et comique de *Don Giovanni*. Le premier mouvement de l'air de Roccanera :

Dans un jour fatal et sinistre,

est aussi d'un excellent comique; mais l'acteur, dont la bonne voix rend le plus souvent avec goût et talent tout ce qui est chant proprement dit, semble si peu comprendre le côté plaisant et burlesque de son personnage, cousin-germain du grand mandarin Tsing-Sing, qu'il le laisse à peine entrevoir au public. Ce vice d'exécution disparaît cependant devant l'attrait mélodique de la cavatine : *O compagne de ma jeunesse*, très-heureusement terminée par la phrase expressive :

Rends-moi mes seules amours.

Merly y fait entendre un *fa* aigu d'une belle rondeur sonore. Cet air est infailliblement destiné à retentir fréquemment dans les salons et les concerts. On peut, sans trop risquer, adresser la même prédiction à l'air d'entrée de Zerline, malgré les difficultés ardues de certains passages. Mais quelle cantatrice ne voudrait marcher sur les pas de l'Alboni et répéter, fût-ce même balbutier, ce que sa voix limpide exhale avec tant de naturel et de séduction? Et puis, c'est que les motifs de ce morceau sont vraiment élégants, distingués, surtout la cabalette *Sur ce rivage*, où le tissu mélodique marie avec adresse les registres opposés. L'accompagnement en est extrêmement léger. L'orchestre murmure tout au plus et semble craindre de dérober une parcelle de l'attention à la voix adorée. Cette observation peut s'appliquer d'ailleurs à la majeure partie de l'ouvrage. Il est beaucoup plus vocal qu'instrumental; par conséquent plus lucide, plus perceptible, et d'un plaisir plus immédiat. Un des rares morceaux où les sonorités de l'orchestre prennent çà et là le dessus, c'est le morceau d'ensemble de la dispute. Les alternatives de la voix isolée de Zerline et du chœur brusque et tranchant peignent au mieux la lutte inégale de la faiblesse et de la violence. Le mouvement rapide à trois temps que l'orchestre dessine par un chant continu et habilement modulé, entretient singulièrement la chaleur et l'animation. Il n'est pas jusqu'à une suite périodique de

dissonances par prolongation qui ne contribue à rendre plus sensible la confusion et le désordre de la scène. Remarquons cependant, à propos du ton de *si bémol* dans lequel ce numéro est écrit, que ce ton et celui de *fa* majeur sont à peu près les seuls (sauf un chœur très-court en *ré*) dont le musicien se soit servi pour l'ouverture et la moitié du premier acte. Il en pourrait résulter un peu d'uniformité. Par bonheur, la verve piquante, l'entrain et le tour facile de la *canzonetta :*

Achetez mes belles oranges

dégourdissent l'oreille et rajeunissent l'attention. Dans ce 6/8 (notez que le 6/8 est bien réellement la mesure favorite en Sicile) le chant est parfaitement senti et des mieux rencontrés. Sa gaîté, sa rondeur, son élan, lui feront faire son tour de France et d'Europe. Ce chant joue un grand rôle dans l'opéra; il y reparaît souvent, ramené toujours avec adresse. Dans le duo de Gemma et de Zerline il est dialogué, puis arrangé à deux voix. Au second acte il aide à la reconnaissance de l'héroïne, et coupe par une modulation inattendue le cantabile expressif de Roccanera. On le retrouve au troisième acte, mêlé à la trame serrée du dialogue. Dans la bouche de Zerline, cet air joyeux est devenu une menace redoutée du ministre. Achetez, achetez, répète-t-elle, en haussant toujours la voix, et reprenant sa chanson sur un ton et dans un ton de plus en plus élevé. Cette intention excellente est d'un grand effet et bien dans l'esprit de la situation.

C'est avec le même tact scénique que M. Auber a écrit une roulade retentissante sur les derniers mots de ces deux vers

Mais il sera du moins d'assez bonne maison
Pour mon enfant à moi, la marchande d'oranges.

Cette expression vocale, qui pourrait sembler puérile et déplacée à n'en juger que par le sens ordinaire des termes, est très-bien imaginée, puisque Zerline menace de proclamer sa profession de marchande dans les rues et à grands cris. Il est rare que M. Auber ne joigne pas au génie mélodique, qui ne lui fait jamais défaut, le sentiment exact des convenances dramatiques. On en retrouve l'influence dans une infinité de menus détails d'instrumentation. Ainsi, sous la tirade vocale

O tourment! ô supplice!

les violoncelles et les contrebasses font entendre pianissimo un frémissement rapide, dont le rhythme entrecoupé et mystérieux traduit fidèlement le trouble secret de Zerline. Ainsi encore, le timbre des harpes jette une sorte d'éclat brillanté et comme des paillettes scintillantes sur le chœur charmant : *Délices de la cour.* Peu après, dans le premier mouvement de la pantomime des *Muses*, la sonorité aérienne des flûtes et des instruments à vent enveloppe cette mélodie toute suave d'un parfum de chaste douceur, de fraîche poésie qui ouvre une perspective lointaine du sacré vallon et de ses ombrages mythologiques.

Même à propos de coloris dans la cabalette en *la* mineur que chante Zerline à la fin du premier acte. Le motif en est saillant et pathétique; mais il ne sera pas aisément accessible à toute cantatrice, conçu qu'il est en vue du talent exceptionnel de l'Alboni, qui passe avec tant d'agilité et de vigueur du registre aigu au registre inférieur. Dans le même final, la gamme ascendante des deux voix de femmes, que doublent les flûtes, est très agréable à l'oreille et a le mérite d'une justesse d'intonation peu commune.

Le grand air de soprano de Gemma, qui commence le deuxième acte, est peut-être trop long au théâtre, parce qu'il suspend l'action. Il sera parfaitement de mise au concert, au salon, où ses qualités mélodiques seront mieux appréciées, particulièrement la cavatine *O toi qui n'oses!* Dans le duo qui suit, la période en *la* mineur,

Ah! si pouviez lire

est un de ces chants inspirés qui n'ont pas grand'peine à trouver le chemin du cœur. Il est à la fois simple, original et mélancolique. La fin de ce duo est moins favorisée : le style en semble trop haché, trop brusqué. Le trio est au contraire tout gracieux, tout joli, de la première note à la dernière; par exemple, un vrai trio d'opéra comique, mais d'opéra comique charmant. Puis, c'est vocal, très vocal, surtout la phrase aimable :

Qu'importent les obstacles!

et l'ensemble *Bonne espérance!* Ce trio a sa place marquée sur tous les pupitres de pianos.

Le duo de Zerline et de Roccanera, qui sert de finale au deuxième acte, se résume pour nous dans les couplets en *sol* mineur, dits avec tant d'âme et de suavité. Le reste n'a rien d'extraordinaire, et même on peut trouver qu'il y a trop de notes dans l'ensemble de la strette, où le baryton couvre assez discourtoisement de l'éclat de son timbre la sonorité plus voilée du contralto. Mais combien tout cela est racheté par la mélodie neuve de ces beaux couplets, d'une expression pénétrante, d'un rhythme à la fois étrange et naïf, d'un tour de chant qui attire et captive l'oreille! A notre sens, c'est là le morceau vocal le mieux réussi de la partition. L'organe de l'Alboni y est inimitable, surtout au second couplet sur ces mots :

Serez-vous sans pouvoir sur lui?

Au troisième acte, les morceaux de chant sont moins nombreux. Les couplets de la princesse fourniront une jolie carrière de salon. La valse agréable, *O bal qui m'enchante*, est destinée à un avenir du même genre. Le quintette, bien approprié à la scène, est remarquable par le début de la cabalette

O surprise! ô merveille!

que les voix transposent tour à tour en manière de canon, comme Rossini l'a si souvent pratiqué. De tous ces morceaux, celui que la grande virtuose a su mettre le plus en relief, est l'allegro final *Victoire!* La phrase initiale est d'un chant bien frappé. L'Alboni y rivalise d'énergie avec toutes les puissances de l'orchestre coalisées; puis elle passe tout d'un coup à une incroyable douceur de timbre, à une prestesse de gosier inouïe. Dans cet air, M. Auber a posé les colonnes d'Hercules du contralto, et l'Alboni dit hardiment à ses rivales : Vous n'irez pas plus loin. Bien heureuses vraiment si encore elles pouvaient aller jusques-là! Mais du moins elles essaieront, fières d'approcher ce que l'artiste sublime a consacré.

Après ce rapide examen de la partie vocale, nous ne saurions négliger les airs de ballet qui ont des droits à l'attention et aux éloges. Si le dessin du divertissement fait honneur à l'invention de Mazilier, le charme, la verve, le goût exquis, le caractère expressif des airs de danse, en font bien plus encore à M. Auber. Sous le rapport musical, on peut dire, sans dire trop, qu'il vient de donner un digne pendant au *Bal de Gustave.* Pour le compositeur, c'était là un redoutable antécédent. Sa fertile imagination l'a tiré d'embarras, en lui disant comme Zerline :

Qu'importent les obstacles!
On les surmontera;
Et s'il faut des miracles,
Pour vous on en fera.

Et elle en a fait. Toute cette musique de danse est alerte, voluptueuse, riante, colorée, sémillante de fantaisie. C'est d'abord, dans le *Pas de trois*, le motif à trois temps de la *Styrienne*; puis l'*allegro* d'ensemble, en style champêtre; c'est encore, dans le *Pas des Muses*, un six-huit aussi original, aussi gracieux, aussi pétulant, que la danse et les yeux animés de Mlle Plunkett.

La bizarrerie bouffonne du divertissement chinois est curieusement reproduite par la musique. Le roulement sec et mat qui précède le piétinement burlesque des danseurs, le tintement du triangle, le gloussement des bassons, le gazouillement fugitif de la petite flûte revêt d'une sonorité pittoresque une mélodie des plus drôlatiques. La plume de M. Auber s'est coiffée à la chinoise et a retrouvé les saillies badines qui firent le succès du *Cheval de Bronze.* La couleur de la scène des petits marquis n'est ni moins vive, ni moins vraie. On y distingue un joli menuet, style Louis XVI, dans le goût du fameux *Menuet d'Exaudet*, puis un deux-quatre en *sol* majeur d'une gaîté fort divertissante. M. Leudet exécute très-bien le solo de violon qui accompagne cette

miniature en action, suivie d'un pas à l'espagnole. On y écoute avec grand plaisir une mélodie large et noble confiée aux violoncelles, un allegro en *la* bémol écrit un peu trop bas pour le cornet à pistons, puis une brillante *tirana* andalouse dans la manière de la *Belle Inès*. Un galop général, capable de faire bondir un paralytique, complète et couronne cette riche collection de motifs plus chantants, plus dansants les uns que les autres et que les bals de tout genre vont se disputer.

On le voit, si la partition de *Zerline* réunit toutes les conditions d'un beau succès de théâtre (l'Alboni eût suffi à elle seule pour le lui assurer), elle renferme encore, et peut-être à un plus haut degré, tous les éléments d'un succès d'édition. Vocale, elle satisfait aux exigences variées du salon et du concert; mélodique, elle fournit en profusion les thèmes les plus favorables à l'imagination du fantaisiste-instrumentiste; dansante, elle pourvoit magnifiquement, par l'inépuisable flexibilité et l'entraînement de ses rhythmes, à toutes les combinaisons spéciales recherchées par MM. les docteurs ès-quadrilles, ès-polkas, ès-redowas Zerline a donc raison, Messieurs, achetez ses belles oranges. Sa corbeille est riche, du meilleur goût et de la plus brillante couleur.

MAURICE BOURGES.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Exercice des élèves.

LE DÉPIT AMOUREUX. — ORPHÉE. — LE TABLEAU PARLANT.

Le Conservatoire continue à prouver le mouvement : il marche, et ne marche pas mal. L'exercice donné dimanche dernier a été un nouvel argument en faveur des élèves et des maîtres qui les dirigent.

La séance commençait par la réduction en deux actes du *Dépit amoureux* de Molière, telle qu'on la joue actuellement au Théâtre-Français. M. Sully Lévy remplissait le rôle d'Eraste; M. Tuchmann, celui de Valère; M. Lesage, celui de Gros-René, et M. Gilles de Saint-Germain celui de Mascarille. Lucile et Marinette étaient représentées par Mlles Savary et Valérie. L'ensemble a satisfait tout le monde. M. Sully Lévy, qui s'est déjà distingué au concours dans la tragédie, ne manque ni de distinction ni de tenue. Mlle Savary n'a besoin que d'acquérir la force d'organe qui lui permettra d'en varier le ton. M. Lesage a du comique, un peu trop voisin de la charge ; mais il fait rire, et pour un comique c'est quelque chose. Mlle Valérie est une charmante Marinette, jouant très bien de toute sa personne, de la voix et du geste. Nous l'avions déjà remarquée dans le *Legs*, et nous avons à constater un notable progrès.

Après le *Dépit amoureux*, nous avons eu la seconde édition des fragments d'*Orphée* et du succès de Mlle Wertheimber, secondée cette fois par Mlle Boulart, qui s'essayait dans le rôle de l'Amour. La grande et belle musique de Gluck, interprétée par toutes ces voix si jeunes et qui sonnent si bien, a paru jeune elle-même, comme tout ce qui est immortel. Mlle Wertheimber a subi sa seconde épreuve avec autant de talent que la première, et elle n'a pas *salué*, quoique applaudie avec autant et plus de chaleur qu'à l'exercice précédent. Que maintenant elle se repose des émotions de la scène et des palpitations de tendresse conjugale dont Orphée est agité ; qu'elle se prépare, dans le calme et dans la retraite, aux concours, dont l'époque approche, et nous ne doutons pas qu'elle n'y remporte des victoires qui l'annonceront brillamment au théâtre, où l'appelle une haute vocation.

Mlle Boulart, toute jeune personne, dont la voix est à peine formée et qui aura raison de la ménager beaucoup, s'est montrée fort intelligente et fort gracieuse dans le rôle de l'Amour. Ce n'est pas sa faute si le costume traditionnel du dieu malin est plutôt fait de nos jours pour exciter le sourire que la passion.

Le *Tableau parlant* tout entier succédait aux fragments d'*Orphée*. Le rôle de Cas andre était échu à M. Bussine jeune (qui l'autre jour chantait Figaro), celui de Pierrot à M. Sujol, celui de Léandre à M. Lourdel. Mlles Elodie Vallet et Devisme nous apparaissaient en Isabelle et en Colombine. La verve juvénile pétillait dans ce quintetto d'artistes naissants, et l'on peut dire que si l'auditoire s'est amusé, c'est que d'abord les artistes s'amusaient prodigieusement eux-mêmes. Ils jouaient et chantaient tous avec ce délicieux entrain qu'on ne retrouve plus que par hasard, quand on est une fois entré dans la vie réelle du théâtre. Pas une tradition bouffonne, pas un lazzi grotesque, pas un coup de pied classique n'ont été oubliés. Des gens graves trouveraient même qu'il y avait surabondance; mais nous excusons de bon cœur ce luxe de folie, à cause de l'âge des artistes et du talent sérieux dont ils ont su faire preuve, à travers l'excès de leur gaîté. Bussine jeune a supérieurement joué le rôle de Cassandre; il était vieux de la tête aux pieds. Sujol, qui, l'année dernière, a tant ému dans le Siméon de *Joseph*, a montré une souplesse rare, en excitant le franc rire sous le costume de Pierrot. Lourdel a été fort plaisant dans Léandre ; Mlles Vallet et Devisme ont mérité une large part de bravos. Le duo de Pierrot et de Colombine, *Je brûlerai d'une flamme éternelle*, chanté par M. Pujol et Mlle Devisme, en a enlevé deux salves très-légitimes.

Pour cette fois, l'orchestre était conduit par M. Alard, d'après l'ordre qui veut que chaque professeur de violon s'exerce à son tour.

Que nous reste-t-il à dire? Rien, si ce n'est que nous sommes à nous demander comment notre honorable confrère du *Messager des Théâtres* a pu s'appliquer les réflexions que contenait notre dernier article sur le Conservatoire. D'abord, à l'heure où nous l'écrivions, nous n'avions pas encore lu le sien, d'ailleurs plein de modération et de convenance. Ensuite, nous répondions à de bien autres critiques, non couchées par écrit, mais verbales, et qu'on ne pouvait guère attribuer qu'à une insigne malignité ou à une profonde ignorance. Les passions s'agitent toujours au dehors et au dedans du Conservatoire; beaucoup de ceux qui sont dehors voudraient être dedans, et quelques-uns de ceux qui sont dedans voudraient que d'autres fussent dehors. Voilà le secret de certaines manœuvres ténébreuses, de certaines calomnies sourdes, entre lesquelles il est aisé de se défendre au grand jour; mais, pour cela, il faut que le jour se fasse, et nous avons tâché qu'il se fît.

Notre confrère du *Messager* n'avait commis qu'une erreur, et nous la lui avons signalée dans une note, en le désabusant sur les habitudes et les inclinations des élèves du pensionnat. Non, le pensionnat n'est pas une Capoue, dont les délices endorment ses habitants; non, les élèves du pensionnat n'y séjournent pas trop longtemps: depuis plus de dix ans on se plaint constamment du contraire.

Que notre confrère nous permette encore de lui dire que dans un récent article il s'est encore trompé à l'endroit du *Tableau parlant*. Non, le chef-d'œuvre d'Anseaume et de Grétry ne fait pas partie essentielle des exercices du Conservatoire. Quelquefois, il est vrai, on en joue des fragments dans les concours ; mais depuis plus de dix ans, c'est pour la première fois que le *Tableau parlant* a été exécuté entièrement dans un exercice public. Concours et exercice, ce n'est pas tout un : les bons comptes font les bons confrères.

P. S.

MATINÉES MUSICALES DE M. GOUFFÉ

et

110e séance annuelle de la Société académique des enfants d'Apollon.

Ce n'est point de ces matinées musicales trop souvent insignifiantes que nous ramène la saison des concerts, mais de ces conversations instrumentales qui, depuis quinze ans, ont lieu tous les mercredis et toute l'année chez M. Gouffé, qu'il est ici question. On fait là de la musique intime, classique, sérieuse, et bonne par conséquent. Par une ex-

ception qu'il est à désirer que M. Gouffé renouvelle quelquefois et même souvent, on n'a entendu, dans la séance de mercredi dernier, que des productions de nos compositeurs actuels. Il a été dit un quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, de M. Bousquet, qui a prouvé, par cette œuvre instrumentale, qu'il était aussi bon compositeur que bon appréciateur musical. M. Sowinski a exécuté un excellent trio de sa composition pour piano, violon et basse, avec MM. Guerreau et Lebouc ; et M. Charles Kontski, autre enfant réfugié de la Pologne musicale, nous a fait entendre un fort beau quintette pour deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, dans lequel il s'est montré aussi habile compositeur que violoniste brillant.

Un autre trio pour piano, violon et violoncelle, nous est revenu en doux souvenir de Mlle de Reiset, qui depuis a subi, ou serré, ou formé des liens qui ne nuiront pas, on l'espère, à son premier amour, l'art musical, et ne lui feront pas dire, comme toutes les jeunes femmes peu douées par le ciel de fortes facultés musicales, cette phrase stéréotypée et consacrée par l'incapacité : Depuis mon mariage, j'ai négligé tout ça. Le trio de Mlle de Reiset, car c'est sous ce nom que nous l'avons d'abord entendu, est toujours empreint de mélodie et de grâce, et d'un savoir plus révélé qu'appris. Cette musique a l'allure d'un jeune oiseau essayant ses ailes et s'élançant pour y planer vers le ciel de l'inspiration.

La *Société académique des Enfants d'Apollon* n'est pas comme les honnêtes filles, comme l'académie de Marseille, qui, au dire de Voltaire, n'avait jamais fait parler d'elle ; la *Société des Enfants d'Apollon* fait parler d'elle, non-seulement par les talents de ses membres littérateurs, peintres, musiciens, architectes, graveurs, etc., mais encore par la voix de son chancelier, qui se croit obligé tous les ans de faire sa profession de foi classique, et de répondre aux innocentes plaisanteries que le public se permet sur la dénomination un peu surannée ou rococote du titre d'enfants d'Apollon. M. Hippolyte Vanderbuch n'a pas manqué à ce devoir sacré. Malgré son manifeste en faveur de l'art classique, M. Sainte-Foy n'en est pas moins venu chanter, dire, dialoguer le *Vrai bouton d'amour* et le *Bonnet d'âne*, excentriques et romantiques chansonnettes qui ont fort amusé l'auditoire bienveillant que convoque tous les ans, au jour de l'Ascension, la *Société académique des Enfants d'Apollon*. Il est vrai qu'avec cette débauche d'esprit dramatique et musical, dont Ste-Foy possède si bien le secret, les membres de la Société et leurs adjoints conduits par M. Merlé, ont dit avec un excellent sentiment d'ensemble et d'inspiration les ouvertures de la *Sirène* et celle de *Zampa* ; que Mmes Roulle et Lefebvre ont fort bien chanté des airs italiens et de la *Fée aux roses* ; que M. Cuvillon, un de nos excellents violonistes, a dit le septième concerto de M. de Bériot avec autant de chaleur que de grâce et de style ; que MM. Leroy, Jancourt, Triébert, Coche et Mengal ont joué un charmant morceau de M. Vogt, délicieuses variations dans lesquelles chacune exécutant s'est fait justement applaudir ; et qu'enfin Mlle Chassant a dit, en pianiste classique au style pur, élégant, un peu froid, mais net et précis, l'*adagio* et le *finale* du concerto en *la* mineur de Hummel.

Voilà les faits et gestes, dignes de ses antécédents et de ses précédents, comme on dit dans nos assemblées législatives, de la *Société académique des Enfants d'Apollon*, dans la cent-dixième année de sa fondation.

HENRI BLANCHARD.

ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS.

Assemblée générale.

Chaque année voit s'augmenter l'intérêt de cette grande séance et aussi le nombre des artistes qui se font un devoir d'y assister. Lundi dernier, 241 membres de l'Association s'étaient rendus dans la salle de concert du boulevart Bonne-Nouvelle, sans compter ceux des autres sociétés fondées par M. le baron Taylor. 199 votants ont pris part au scrutin, qui s'est ouvert pour le renouvellement d'un cinquième des membres du comité.

Comme l'année précédente, M. Jules Simon avait été chargé de présenter le compte-rendu des travaux, depuis la dernière assemblée générale qui avait eu lieu le 18 juin 1850. Nous reproduisons presque dans sa totalité ce remarquable travail, en regrettant que son étendue nous ait obligé d'en omettre quelques parties, notamment des considérations historiques sur l'esprit d'association depuis la naissance du christianisme jusqu'à nos jours, sur les communes et les corporations, ainsi que certaines pièces justificatives, lettres et discours qui se retrouveront dans le livret, et qui seront lus avec non moins du curiosité que de fruit.

M. Jules Simon a reçu à l'instant même la récompense la plus flatteuse de son talent et de son zèle dans l'approbation unanime que son compte-rendu a obtenue, dans les applaudissements chaleureux qui l'ont interrompu plusieurs fois.

Jamais l'utilité de l'association n'avait été mieux démontrée ; jamais ses progrès n'avaient été mieux constatés. Comme preuves à l'appui, nous extrairons du compte-rendu les chiffres suivants :

Depuis le mois de janvier 1850, plus de 1,300 sociétaires nouveaux ont été inscrits sur les registres.

Les cotisations, pendant l'année dernière, ont produit une somme de 16,126 fr. 75 c., c'est-à-dire 5,000 fr. de plus que celles de l'exercice antérieur.

Pendant les quatre premiers mois de 1851, les recettes générales de Paris et de la province se sont élevées à 22,234 fr. 60 c., et par conséquent ont presque égalé celles des douze mois de 1849.

L'inscription de rente appartenant à l'Association des artistes-musiciens est aujourd'hui de 13,770 fr.

Une mesure importante, indispensable, a été prise à l'égard des membres en retard de payer leurs cotisations. Les appels qui leur ont été préalablement adressés en ont ramené un grand nombre ; la radiatiation a été prononcée contre les autres. Cependant le comité a cru pouvoir accorder un nouveau délai à ces derniers, qui auront jusqu'à la fin de l'année pour se relever d'une déchéance plus tard irrévocable.

Après la lecture du compte-rendu, les noms des trente-six membres du comité qui avaient à courir les chances de la réélection, ont été placés dans l'urne. Le sort a désigné les douze noms suivants, que nous plaçons d'après l'ordre alphabétique : MM. Georges Bousquet, Dauverné aîné, Dorus, Léon Kreutzer, Laty, Mercadier, Mohr, Édouard Monnais, Sax, Tariot, Taskin, Ambroise Thomas.

Ont été réélus MM. Georges Bousquet, par 177 voix ; Édouard Monnais, 170 ; Laty, 156 ; Dauverné aîné, 153 ; Ambroise Thomas, 151 ; Taskin, 129 ; Léon Kreutzer, 108 ; Mercadier, 70 ; Mohr, 68.

Trois membres nouveaux ont été appelés au comité, en remplacement de MM. Sax, Tariot et Dorus, qui n'ont pas réuni le nombre suffisant de suffrages ; MM. Demol, par 103 voix ; Monssimon, 97 ; Conrad, 71.

Les noms qui ont le plus approché des derniers élus ou réélus sont ceux de MM. Bellon, Raoux, Delaporte, Sax, Navarre, Sourdillon, Forestier et Seghers.

Telle a été cette séance annuelle, qui est venue apporter une sanction de plus à l'existence d'une institution désormais inébranlable. Le bruit des applaudissements, qui s'adressaient tantôt aux généreuses pensées, aux réflexions profondes de l'orateur chargé du compte-rendu, tantôt aux faits mêmes rapportés par lui, tantôt à la personne de M. le baron Taylor, fondateur de l'association, s'est mêlé seul à la voix de M. Jules Simon, et a fait retentir les voûtes de la salle.

TROISIÈME LETTRE A M. LE PRINCE DE LA MOSKOWA

SUR LES

TENTATIVES DE RESTAURATION DONT LE CHANT GRÉGORIEN EST L'OBJET (1).

Voilà donc, Monsieur, la révolution consommée! Voilà, par le fait de la création de l'harmonie dissonante naturelle, voilà *anéantie* la tonalité ecclésiastique, et *anéantie* dès le XVIe siècle! M. Fétis nous l'a dit. La voilà *disparue* sans retour en présence d'une tonalité nouvelle, incompatible avec la première! Celle-ci s'établit, se propage, gagne du terrain, et force sa rivale vaincue à se réfugier dans les temples, où elle ne tarde pas à venir lui disputer ce dernier asile. Cette tonalité ecclésiastique, qui jadis prêtait ses formes à la musique mondaine, revêt peu à peu les formes moins austères de la tonalité nouvelle. Ce n'est qu'à la condition de se déguiser ainsi qu'il lui est permis de vivre. En d'autres termes, la musique religieuse, qui absorbait autrefois la musique profane, est à son tour absorbée par elle. Et cela n'est pas le produit d'une lente élaboration ; M. Fétis nous l'a dit encore : « Grandes et rapides furent les conséquences de cette belle découverte; car, dès la première moitié du XVIIe siècle, l'expression dramatique de la musique était déjà parvenue à des effets d'une puissance remarquable. »

Mais il faut voir les conséquences que ce fait entraîna dès le principe dans la pratique du chant grégorien. Il faut aussi se donner le spectacle curieux que présente toute révolution, le spectacle de cette classe d'hommes qui, surpris par un événement qu'ils n'avaient pu prévoir, bien qu'ils aient contribué à l'amener eux-mêmes, se cramponnent épouvantés aux débris du passé; puis, se sentant, malgré qu'ils en aient, dominés par une force irrésistible, envahis par les idées nouvelles, sont conduits, sans en avoir conscience, à rêver je ne sais quel amalgamme de principes contradictoires, d'éléments qui s'excluent, et à se contenter enfin d'une sorte de compromis tel quel entre le passé et le présent, voire le futur ; car il y a un peu de tout cela dans les faits que je me propose d'exposer.

Je veux vous parler aujourd'hui des *Corrections* des graduels et des antiphonaires qui se sont si souvent renouvelées depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours, et grâce auxquelles, presque partout en France, notre plain-chant a été si complétement défiguré et mutilé, qu'il arrive fort souvent qu'une personne habituée aux chants d'église de tel diocèse ne les reconnaît plus si elle vient à passer dans un diocèse voisin. Cette divergence liturgique existait dès longtemps avant Lebeuf; lui-même le constate au moment où il écrivait (1), et l'on peut penser que depuis lors le mal n'a pas été en s'affaiblissant.

Ici, Monsieur, pour le bonheur de la cause du chant romain, je m'empare d'une parole que je voudrais faire retentir aux oreilles des symphoniastes liturgistes, s'il en est encore. Je n'ai garde d'oublier que, dans une occasion où vous fûtes consulté sur un projet de réforme harmonique appliqué au plain-chant, vous répondîtes : « En fait de musique religieuse, ne me parlez pas des libertés de l'Église gallicane : je suis tout à fait ultramontain. » Par là, Monsieur, vous avez témoigné de votre respect pour la tradition grégorienne, comme aussi vous avez rendu hommage à ce grand principe, savoir : que pour ce qui tient à l'unité liturgique, Rome est le centre et le foyer vers lequel on doit converger de toutes parts. Quoi qu'il en soit de cette tradition et de cette unité, il n'aura pas tenu à vous qu'elles n'aient été maintenues parmi nous, *sans qu'aucun schisme*, ainsi que vous le dites encore, *y soit venu mêler le doute et la confusion*.

Le désir d'innover, la manie de se distinguer, de se singulariser même, qui, pour le dire en passant, furent toujours un caractère de l'esprit gallican, ont été pour beaucoup sans doute dans cette guerre déclarée avec tant d'acharnement, dans les deux derniers siècles, contre les graduels et les antiphonaires romains. Mais cette guerre avait une autre cause, plus profonde, plus persistante, c'était la lutte que la tonalité moderne, déjà établie et tendant de plus en plus à la domination, livrait à la tonalité ancienne ; et cela, remarquez-le bien, dans l'esprit même des réformateurs, dans leur organisation, dans leur oreille, dont cette tonalité moderne s'était emparée. L'on peut dire que les perceptions qu'ils recevaient à l'église des chants de l'office étaient à l'instant même, et à leur insu, transformées, rectifiées, corrigées par leur oreille d'après un type différent ; et ce type, qu'était-il autre chose que la musique mondaine avec ses propriétés de dissonance, de modulation, de transition, de mouvement, d'expression colorée, sensible et passionnée? Nous avons sur ce point l'aveu de Lebeuf, et nous devons prêter une attention d'autant plus grande à ses paroles qu'il se rend moins compte lui-même de leur portée :

« ... Ce serait une injustice, dit-il, de ne pas reconnaître que *le goût supérieur de la musique d'aujourd'hui* a fait naître *dans l'esprit de ceux qui enfantent* du plain-chant, de *certains* progrès de voix, et de *certaines* mélodies qui ont leur *douceur particulière;* qu'il y a des *tours gracieux qui ne peuvent être suggérés que par des organes qui ont été souvent rebattus de sons agréables et affectueux* ; et on ne peut douter que les personnes *dont l'idée est pleine de belles pensées de chant*, pour me servir de ce terme, et de *morceaux de mélodie douce et aisée*, ne soient plus en état de juger *de quel côté ce gracieux et ce naturel* se rencontrent dans la composition, *que non pas ceux qui ne chantent ordinairement que du commun et trivial* (2). »

Quelques pages plus loin, le même auteur parle des « *avantages qui sont revenus au chant grégorien par le canal des compositeurs accoutumés au beau chant, et par le moyen des voix excellentes* qui ont paru dans les derniers temps, et qui exécutent avec grâce ce qu'il y a de doux et de mélodieux dans l'arrangement des sons (3). »

A coup sûr, Lebeuf, non plus que les théoriciens ecclésiastiques ou autres de son époque, n'avait ni ne pouvait avoir l'idée de ce que nous appelons aujourd'hui *tonalité*, de cette notion féconde, qu'entre les mains de M. Fétis surtout, la science et la philosophie ont dégagée des mystères de l'art, de l'analyse des éléments des divers systèmes comparés, ainsi que des obscurités de l'histoire. Ce n'est pas que ces théoriciens ne fissent la distinction de la *musique* et du plain-chant, des chantres et des musiciens. Mais, observons-le bien, faute d'une connaissance suffisante de ce grand principe de la tonalité, cette distinction ne tendait à rien moins qu'à séparer le plain-chant de la musique, les chantres des musiciens, comme si ces derniers n'étaient ou ne devaient

(1) La critique, inattendue pour moi, dont ma première *Lettre* a été l'objet de la part de M. Fétis, m'a fait un devoir d'examiner attentivement la valeur des objections que ce savant me fait l'honneur de m'adresser. Hé bien! je dois le dire, loin d'être ébranlé, je me suis senti, après cette lecture, fortifié dans mon sentiment, et j'ajoute qu'il n'est aucune de ces objections, présentées d'ailleurs avec une mesure parfaite, que je ne me sois posé d'avance, et à laquelle je n'aie répondu dans la suite de mon travail.

Si M. Fétis m'avait convaincu au point qu'il m'a intéressé, je le déclarerais tout de suite et bien haut, car il n'y aurait rien que de très honorable à reconnaître que j'ai été détrompé par les lumières de son esprit et de son savoir. Cet aveu me coûterait d'autant moins que, dans ma *deuxième lettre*, qui a paru conjointement avec la sienne, je disais que je voudrais être *dans l'erreur*, et que *j'aimais cette erreur jusque dans mes adversaires*, tant je suis attaché d'esprit et de cœur à la cause du chant grégorien !

Je prie donc M. Fétis de me permettre de poursuivre ma correspondance ; je ne saurais l'interrompre sans anticiper sur les idées et les faits qu'il me reste à exposer, et par conséquent sans apporter une perturbation fâcheuse dans mon plan. La *lettre* qui suit était entre les mains de M. le directeur de la *Gazette musicale* lorsque M. Fétis a envoyé la sienne. Je n'y ai pas changé un seul mot. Il en sera de même des suivantes, lesquelles sont rédigées depuis longtemps. J'apprécie tout ce que l'intervention de mon savant contradicteur doit prêter d'intérêt à la question qui nous occupe, mais je me persuade aussi que, depuis la publication de sa lettre, M. Fétis a bien vu que je m'étais placé de moi-même sur le véritable terrain de la discussion, et que sa critique était peut-être prématurée. J'ajourne à un temps qui ne saurait être éloigné une réponse catégorique et définitive, s'il y a lieu, aux objections faites ou à faire, m'abstenant même de relever ici le double reproche de *confusion d'idées* et de *supposition de faits*, au moment où je n'avais pas encore abordé la question des faits, et où, conséquemment, ceux-ci ne pouvaient justifier mes idées.

C'est là, je pense, la seule manière de mener à bien cette discussion en lui maintenant son caractère grave et calme, et de laquelle il ressortira jusqu'à l'évidence qu'une restauration liturgique basée sur la véritable tradition grégorienne, et qui rétablirait le plain-chant dans sa beauté et sa pureté primitives, n'aurait pas de plus ardent partisan que moi.

Paris, le 30 mai 1851.

J. D'ORTIGUE.

(1) *Traité hist. sur le ch. eccles.*, in-12, 1741, chap. VI, p. 95.

(2) Lebeuf, ibid., page 102.

(3) Lebeuf, *ibid.*, page 106.

être nullement musiciens, comme si le plain-chant était de sa nature en dehors du domaine de l'art. Que s'ensuivait-il? il s'ensuivait que la musique seule était un art, et que le plain-chant n'était autre chose qu'une sorte de routine, consacrée par un certain usage, ayant une certaine destination, et qui pouvait indifféremment se plier à telles ou telles règles, suivant que cet usage et cette destination les avaient sanctionnées. Mais quant à tirer de cette distinction de la musique et du plain-chant la moindre conséquence relativement à la constitution de l'une et de l'autre, à l'ordre d'idées et d'expression qui devait découler de chacune en particulier, à la manière dont l'organisation humaine pouvait en être affectée, aux modifications qui devaient en résulter dans nos facultés de perception et de sensibilité, c'est à quoi Lebeuf, ni les autres théoriciens n'avaient nullement songé.

J'aurais bien des expressions curieuses à relever dans les deux citations que m'a fournies l'abbé Lebeuf; mais je veux m'en tenir à ce *goût supérieur de la musique d'aujourd'hui, qui fait naître dans l'esprit de ceux qui enfantent du plain-chant de certains progrès de voix, de certaines melodies*, etc., etc. Ce *goût supérieur*, n'est-ce pas cette puissance invincible d'une tonalité triomphante, *supérieure* à sa rivale, qui s'est emparé définitivement de notre oreille, qui l'a domptée, qui lui dicte ses lois? Et cette expression : *ceux qui enfantent du plain-chant!* Que peut être en effet désormais la composition du plain-chant, si ce n'est un *enfantement* laborieux, un travail fait à froid, sans inspiration, entrepris obstinément en dépit de soi-même, de sa propre organisation, des exigences de l'ouïe, et poursuivi par esprit de système, tel, en définitive, qu'ont été toutes ces *corrections* de bréviaires et de livres de chant, lesquelles participaient avant tout de la petitesse et de la taquinerie des rivalités locales, des amours-propres de clocher? Quand je vois par quels maladroits remaniements, par quels travestissements ignares, on a cru, dans une foule de diocèses français, faire pièce au vénérable chant romain, je me représente ce Marseillais infatué des merveilles de sa ville natale, qui, s'adressant à un Parisien, lui disait emphatiquement : *Si Paris avait seulement un petit endroit comme la Canebière, ce serait un petit Marseille!*

Mais revenons à Lebeuf, et concluons avec M. Danjou que « Lebeuf était vaincu par la musique et lui rendait les armes; qu'il avait subi l'influence de la mélodie et de l'harmonie modernes, et qu'il porta dans son travail (son Antiphonaire) des marques certaines de cette influence. La mâle énergie, la gravité majestueuse du plain-chant ne valaient pas pour lui *les tours gracieux, les sons agréables et affectueux* de la tonalité nouvelle. Tout le clergé de notre temps, ajoute M. Danjou, partage cette *erreur* (1). »

Nous viendrons plus tard au clergé de notre temps; mais il y a ici plus qu'une *erreur*, il y a un fait, une nécessité que M. Danjou a reconnus et signalés avec sa sagacité ordinaire, quand il a établi, une page plus haut, qu'à l'époque de Lebeuf «le clergé n'apprenait plus la théorie du plain-chant, comme les enfants dans les colléges n'entendaient que de la musique suivant la mode du temps (2). » Seulement M. Danjou aurait dû nous dire ce qui empêchait les évêques et les directeurs des séminaires, maîtres de l'enseignement ecclésiastique, de maintenir dans leurs maisons une classe de plain-chant, et ce qui faisait que les enfants n'entendaient plus de musique que *suivant la mode du temps*. Il faut le reconnaître : saint Paul a dit que la foi vient de l'ouïe : *fides ex auditu*. La tonalité, qui est aussi, en un sens, une *foi* pour nous, comme la langue, comme toutes les choses que nous acceptons d'instinct et sans raisonner, la tonalité nous vient de l'ouïe, *ex auditu*.

Ce que Lebeuf nous a appris sur cette *suggestion des organes rebattus des sons agréables et affectueux* de la musique de son temps, n'était pas le premier symptôme de cette révolution qui avait changé non-seulement toute l'économie de l'art, mais encore qui devait agir si profondément sur les conditions physiologiques de l'organisation musicale de l'homme. Déjà, en 1553, un organiste de Metz, nommé Claude Sébastien, avait célébré en style burlesque la querelle entre deux royautés désormais ennemies, la royauté de la *musique plane*, et celle de la *musique mesurée*, ainsi que le triomphe de celle-ci, bien que cette grande guerre se termine, dans le livre, par une entente cordiale (1). Cette plaisanterie avait bien son côté sérieux; mais ce qui fut sérieux de tout point, et ce qui mérite de fixer l'attention, ce fut la transformation que le chant d'église subit par le fait d'un homme qui, pour maintenir intact l'usage du chant grégorien, ou ce qu'il pensait être tel, dans la chapelle royale de Versailles d'où l'on voulait l'exclure pour le remplacer par la musique, ne craignit pas de se mesurer de toute sa hauteur d'artiste et de chrétien avec ce personnage « qui faisait voyager de Gênes à Versailles le chef d'une puissante république, et l'obligeait de venir s'agenouiller devant lui. » Ce personnage s'appelait Louis XIV. Cet homme qui osa tenir tête au monarque s'appelait Henri Dumont, l'auteur de cette messe célèbre dite *Messe royale*, qui contient ce *Credo* fameux devenu si populaire, connu sous le nom de *Credo* de Dumont. Je suis loin de méconnaître la beauté mélodique, l'ampleur, le tour naturel et noble de cette composition; mais je dis que, par l'emploi fréquent de la note sensible, par la modulation qui revient sur les principales périodes, par la cadence qui termine cette modulation, ce *Credo* appartient à la tonalité ancienne. Et, bien qu'un ingénieux critique, mais chez qui l'enthousiasme n'est pas toujours tempéré par la réflexion, ait imprimé un beau matin que le *Credo* de Dumont était une des plus belles inspirations du XIIIe siècle, je dirai que ce *Credo* n'est pas dans le *premier ton* du plain-chant, mais dans le ton du *ré mineur*, et j'en appelle, sur ce que je viens d'en dire, à tout homme compétent, à M. S. Morelot, par exemple, un des plus habiles et des plus judicieux défenseurs de la cause du chant grégorien, qui s'exprime ainsi au sujet de la *Messe royale* :

« L'influence de la tonalité moderne qui s'y fait sentir, *sans doute à l'insu de l'auteur*, nous paraît être pour *quelque chose* dans l'admiration dont elle est l'objet. *Dumont n'a pu secouer entièrement le joug de ses habitudes de musicien, en sorte que son inspiration s'est trouvée jetée comme par force dans un moule qu'il n'avait pas choisi*. Il en est résulté que le public, habitué à la tonalité moderne, mais pénétré encore d'une sorte de respect traditionnel pour la majestueuse gravité du chant d'église, a reporté avec empressement son admiration sur une œuvre qui conciliait assez bien ses goûts nouveaux et ses habitudes anciennes. » Ajoutons à cela que le public a été trompé; et par qui? — Eh! mon Dieu! par cet auteur qui se trompait lui-même, qui pensait faire du plain-chant, tandis qu'il ne faisait autre chose que de la musique, et qui faisait graver sa messe en caractères carrés et sur quatre lignes comme les livres du lutrin. Cela suffisait pour faire illusion à tout le monde, à lui tout le premier. Le spirituel auteur du *Voyage autour de ma chambre* parle de certains individus qui, pour se voir une épée au côté et sur le dos un uniforme brodé, *croient fermement être des généraux*; et l'armée, qui le *croit* aussi, leur donne ce titre, *sans rire, jusqu'à ce que la présence de l'ennemi les détrompe* tous. L'armée, c'est le public; le général, c'est Dumont.

A propos des autres messes de Dumont, le même critique dit encore : « Ce mélange des tonalités différentes est bien plus sensible encore dans les autres messes écrites par Dumont. Les formes mélodiques empruntées à la musique moderne, les altérations arbitraires de la tonalité par les dièses et les bémols, les cadences étrangères au mode, toutes les licences enfin qui sont la conséquence d'un pareil système, y apparaissent bien plus fréquemment et y sont aussi moins rachetées par l'élévation de la pensée (2). » Eh bien, Monsieur, voilà l'homme, voilà le maître de chapelle qui osa opposer sa volonté à celle de Louis XIV, qui osa citer au roi le décret du concile de Trente qui

(1) *Revue de la musique religieuse*. Mai 1846, page 150.

(2) *Revue de la musique religieuse, ibid.*, page 149.

(1) *Bellum musicale inter planum et mensurabilis cantus reges, de principatu musicæ provinciæ obtinendo contendente*. Argentorati, 1553, in-4°; autres éditions de 1563 et 1568, in-4°. Lire l'article sur Cl. Sébastien, dans Fétis, *Biograph. univ. des music.*

(2) *Rev. de la Mus. rel.* Janvier 1848, pp. 20, 24, 25.

proscrit la musique profane des temples, qui força le monarque à consulter M. de Harlay, et qui, sur la décision peu scrupuleuse du prélat courtisan, prit la détermination de demander sa retraite ; ce qu'il fit un peu plus tard.

Que Dumont ait su ce qu'il faisait en introduisant la tonalité moderne dans l'office ecclésiastique, c'est ce qu'il est superflu d'examiner. Comment l'aurait-il su, puisque Lebeuf, qui vint longtemps après lui, n'eut jamais l'idée de la tonalité, à plus forte raison celle d'un changement de tonalité ? Dumont était dominé par certains faits de la science moderne qu'il avait admis, sans soupçonner que ces mêmes faits avaient amené dans l'art un bouleversement complet. Ce n'est qu'à distance qu'on peut se rendre compte de la portée et des effets d'une pareille révolution, et, comme le dit M. Morelot, « l'un des premiers résultats du réveil de l'esprit religieux dans l'art a été de nous ouvrir les yeux sur l'immense désastre qu'elle a causé (1). »

Je termine ici cette lettre, Monsieur, mais je n'en ai pas fini sur ce sujet : il faut montrer que *ce mélange de tonalités différentes*, c'est l'expression de M. Morelot, si tant est qu'il ait jamais existé, ne pouvait avoir qu'un temps ; que le plain-chant devait s'effacer de plus en plus devant les empiètements incessants de l'art musical, et qu'à partir de Dumont jusqu'à nos jours, les plus intrépides partisans d'un système mixte, d'un *juste milieu tonal*, placés d'un côté entre les exigences de la tonalité, et de l'autre, leur respect pour les traditions grégoriennes et liturgiques, ont été condamnés, soit à une lutte impossible avec l'une, soit à l'abandon complet des autres, et qu'alors même qu'ils ont affirmé le plain-chant en théorie, ils l'ont nié dans la pratique, et que tout en proclamant son existence en paroles, ils l'ont détruit de fait.

Agréez, Monsieur, etc.

J. D'ORTIGUE.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la *Corbeille d'oranges*, chantée par l'Alboni.

*** Les bruits de clôture prochaine n'ont, jusqu'ici du moins, aucun fondement. Tout au contraire, les répétitions du ballet nouveau dans lequel doit débuter Mlle Priora, se poursuivent activement. Deux ténors, MM. de Lagrave et Chapuis, sont tout prêts à paraître, et Mlle Masson joindra le rôle de Fidès, du *Prophète*, à ceux dont se compose son emploi.

*** Roger vient de jouer le *Prophète* à Metz. Il avait d'abord paru dans la *Favorite*, avec un succès éclatant; mais sa manière d'interpréter le chef-d'œuvre de Meyerbeer a semblé une révélation à tout un public qui croyait connaître l'ouvrage, et qui l'a vu se produire sous un aspect tout nouveau. Le récit du songe au second acte, et surtout la grande scène de la fascination au quatrième, ont excité la surprise et l'admiration. Roger s'y est montré ce qu'il est toujours, également beau d'intelligence dramatique, de physionomie et de geste. Ses conseils n'avaient pas été non plus sans influence sur quelques parties de l'exécution musicale et de la mise en scène. Le *Prophète*, représenté lundi, a été redemandé pour le jeudi suivant. Roger sera vers le 10 de ce mois à Berlin. Il a ajouté le rôle de Georges, de la *Dame Blanche*, en allemand, à son répertoire de grand opéra, *Robert-le-Diable*, les *Huguenots*, le *Prophète* et la *Juive*.

*** Mme Viardot est partie pour Londres, où l'appelle son engagement au théâtre de Covent-Garden. Indépendamment des rôles dont se compose son riche répertoire, la célèbre cantatrice doit y chanter celui de *Sapho*, dans le nouvel opéra de M. Gounod.

*** La *Fée aux roses* a reparu mardi avec Mme Ugalde, Battaille, Audran, Mlle Meyer, Jourdan, Sainte-Foy, qui tous ont concouru à la création de ce charmant ouvrage. Mlle Révilly seulement avait succédé à Mlle Lemercier dans le rôle de Gulnare, qu'elle remplit très-bien. Le succès n'a pas été moins brillant que dans l'origine, et la musique d'Halévy n'a pas moins charmé le nombreux auditoire. Jeudi, la *Fée aux roses* était affichée pour la seconde fois; malgré la fête et le beau temps, la recette avait encore atteint un chiffre considérable, mais Mme Ugalde ne se trouvait nulle part et la représentation devenait impossible. Par bonheur, Mlle Lefebvre est venue au secours de la direction et du public. Elle a repris, elle aussi et à l'improviste, ce rôle de Nérilha, qu'elle avait déjà chanté avec tant d'éclat, bien qu'après Mme Ugalde, et elle l'a encore une fois rendu avec un talent tout à fait remarquable. La soirée a donc marché parfaitement et s'est terminée, pour Mlle Lefebvre, par une ovation des plus légitimes.

*** Hier samedi, Mme Ugalde a fait ses adieux au public parisien dans le *Calife de Bagdad* et le *Tableau parlant*. La célèbre cantatrice se rend en Angleterre pour le temps de son congé.

*** *Raymond ou le Secret de la Reine* est annoncé pour mercredi prochain.

*** La recette des théâtres subventionnés s'est élevée pendant le mois d'avril, à 352.678 fr.; celle des autres théâtres, à 407,220 fr. 96 c.; celle des spectacles-concerts, à 142,268 fr. 78 c.; total : 702,167 fr. 74 c.

*** Parmi les artistes engagés au troisième théâtre lyrique par M. Edmond Seveste, on cite Mmes Anna Thillon, Hébert Massy et Sabatier. On ajoute que l'ouverture aura lieu par un opéra de Félicien David.

*** Le comité des études musicales du Conservatoire de musique et de déclamation s'est réuni lundi dernier pour choisir les candidats à la classe d'harmonie, vacante par le décès d'Hippolyte Colet, et à celle de déclamation lyrique, vacante par la démission de M. Michelot. Pour la première de ces deux classes, le comité a présenté MM. Boulanger, Reber et Georges Bousquet; pour la seconde, M. Duvernoy.

*** C'est aujourd'hui, dimanche, que commence le grand festival de Troyes, organisé par l'Association des artistes-musiciens et dirigé par M. Georges Bousquet. Le premier jour sera consacré à des concours de chant d'ensemble et de musique militaire, le second, à la messe de l'Orphéon et à un concert spirituel; le troisième, à un grand concert. Les sociétés de la Belgique et les orphéons de la France concourront à cette grande solennité.

*** L'un de nos artistes les plus distingués sur le cor, M. Baneux, vient de recevoir la décoration de la Couronne de chêne.

*** Une très-intéressante soirée vocale et instrumentale aura lieu samedi prochain, 7 juin, dans la vaste salle de la rue Martel, au bénéfice d'un artiste momentanément éloigné du théâtre, où sans doute on le verra bientôt reprendre sa place. En tête du programme figure Masset, revenu depuis quelques jours de Madrid, où son succès a été immense, et où il a été retenu autant par les bravos enthousiastes de la foule que par les riches présents de la reine. Avec Masset, qui ne chantera que cette seule fois à Paris avant de partir pour Naples, où l'appelle un brillant engagement, on entendra, dans ce concert, d'autres artistes de premier ordre : Delsarte, Mme Casimir et Mme de Montréal-Lebrun; enfin, d'autres chanteurs et instrumentistes distingués, dont l'affiche fera connaître les noms.

*** Une brillante matinée musicale aura lieu, le 3 juin, à l'hôtel Monaco. On y entendra nos premiers artistes : Vieuxtemps et Lacombe y exécuteront ensemble, avant leur prochain départ, la sonate de Beethoven, dédiée à Kreutzer, et joueront tour à tour leurs plus éminentes compositions ; F. Delsarte, Mme Henri Potier, Sainte-Foy, concourront à cette solennité donnée au profit d'artistes malheureux. Cette matinée se terminera par la représentation du proverbe de M. Alfred de Musset : *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, joué par M. Brindeau et Mlle Denain, de la Comédie-Française. — On trouve des billets chez le concierge de l'hôtel.

*** Des séances musicales pleines d'intérêt ont eu lieu cet hiver dans les salons de M. le duc Charles de Caraman, auquel nous devons des ouvrages philosophiques du plus haut mérite, et qui est, en outre, un musicien éminent et un amateur sérieux des œuvres des grands maîtres. Ces soirées ont été consacrées exclusivement à la musique de chambre, cet et branche si intéressante de l'art musical. M. de Caraman, qui a organisé et dirigé lui-même ces solennités, a passé en revue et fait exécuter les compositions les plus remarquables du genre, au nombre desquelles se trouvent des trios et des quatuors de Beethoven, de Weber, d'Onslow, de Mayseder, de Vanden-Abeelen, de Kufferath, de Lee; des sonates de Mozart et des chœurs de Haendel et de Beethoven, a rangés à six mains sur un seul piano. Ces œuvres magistrales, dont plusieurs étaient à peine connues de notre génération, ont été interprétées avec un grand talent par des artistes de premier ordre, parmi lesquels nous mentionnerons : M. Schelle, compositeur et professeur distingué; M. Perelli, pianiste également distingué, son élève; M. Deledicque, violoniste remarquable; M. Barbereau, dont on connaît la réputation méritée, M. Tolleque, violoncelliste très-habile; et MM. Batta et Mayer, dont le talent sur l'alto est très-apprécié. M. de Caraman, qui sait joindre à l'amour des maîtres anciens un intérêt véritable pour les auteurs modernes, se propose de reprendre ses séances l'hiver prochain, et de faire exécuter, comme il l'a déjà fait cette année, des œuvres inédites d'un mérite incontestable. On ne saurait trop encourager M. de Caraman dans cette pensée qui ouvre la voie à ces compositeurs d'élite dont les travaux sérieux et solides méritent tout l'intérêt des véritables amateurs. M. de Caraman a été dignement secondé par Mme la duchesse de Caraman, dont on connaît l'esprit distingué, et qui cultive, comme lui, la musique avec un goût sérieux et une intelligence supérieure.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — La réouverture du théâtre de la Monnaie s'est faite avec la *Favorite*, à laquelle les *Mousquetaires de la Reine* ont succédé le lendemain. Mme Cabel et Barbot n'ont pas été moins bien accueillis que l'ouvrage. Dans la *Reine de Chypre* et le *Prophète*, Mlle Masson continue à tenir le premier rang de cantatrice dramatique.

*** *Londres*, 28 mai. — La seconde représentation de *Fidelio* au théâtre de S. M. a été un nouveau triomphe pour Sophie Cruvelli. Rappelée à la fin de l'opéra, lorsqu'elle a reparu sur la scène, une couronne de laurier ornée de perles et de pierres précieuses est tombée à ses pieds. Sur un papier festonné, attaché à la couronne, étaient écrits ces mots en allemand : « A Mlle Sophie » Cruvelli, la sublime interprète de *Fidelio*, par un admirateur de Beetho- » ven, venu de Francfort pour l'entendre au théâtre de S. M. — Londres, le » 24 mai 1851. » Marie Cruvelli, sœur de Sophie, et qui possède une belle voix de contralto, doit débuter prochainement. M. Lumley donne actuellement trois *extra nights* par semaine, ce qui porte à six les représentations de son théâtre. — Dans la dernière séance de la *Beethoven quartett Society*, Mlle Elisa Krmitz, la jeune et habile pianiste, a obtenu un très brillant succès : elle a joué avec Ernst, le véritable héros de ces belles solennités, la sonate n° 2 en

(1) *Ibid.* p. 21.

ut mineur, de Beethoven. Ernst donnera lui-même, lundi 2 juin, un concert, dans lequel il exécutera pour la première fois le célèbre concerto de Beethoven. — Blumenthal jouit toujours de la même faveur et de la même popularité. Le concert qu'il vient de donner chez la duchesse de Sutherland n'a pas produit moins de 10,000 fr.

— Deux concerts remarquables, l'un par la quantité, l'autre par la qualité des morceaux, ont été ceux de Mme Puzzi et de M. Aguilar. Dans le premier, tous les artistes italiens se sont fait entendre, Mme Puzzi exceptée. Dans le second, M. Aguilar s'est produit comme compositeur et pianiste. La symphonie du jeune musicien anglais est une œuvre honorable et contient de fort belles parties. Ernst a joué, comme toujours, avec âme et passion. Bottesini, le Paganini de la contrebasse, a été admirable. Mlles Birch, Mlle Graumann, miss Dolby, miss Messent, MM. Marchesi et Stigelli ont chanté, tour à tour, des airs de Mozart, Schubert, Donizetti; Aguilar, un trio de Spohr et une *villanelle* à quatre voix de Panofka, à l'exécution de laquelle Mmes Birch, Graumann et MM. Stigelli et Marchesi ont prêté une animation et un ensemble parfaits. Tous ces morceaux ont été accompagnés par M. Schimon avec cette délicatesse qui à Paris avait fait de lui l'accompagnateur à la mode.

— Le théâtre de Covent Garden a aussi donné *Fidelio*. C'est Mme Castellan qui remplissait ce rôle, et qui a soutenu, à force d'intelligence dramatique et de talent musical, la concurrence de Sophie Cruvelli. Dans le rôle de Florestan, Tamberlick a obtenu un succès d'enthousiasme.

*** *Hambourg.*—On a fait les adieux les plus flatteurs à Mlle Wagner. Dans un concert à la Tonhalle, pendant qu'on chantait un lied composé en son honneur, M. Schuttky déposa une couronne de laurier sur la tête de la jeune cantatrice, qui, dans le rôle de Fidès, s'est acquis en si peu de temps une brillante réputation. Le lendemain, à la représentation du *Prophète*, la salle était comble. A son départ, la moitié de la population est venue la saluer au décarcadère : l'orchestre du théâtre a exécuté la grande marche du *Prophète*, et les artistes lui ont présenté des bouquets, des couronnes, etc.

*** *Cologne.* — La *Création* d'Haydn a été admirablement exécutée sous la direction de M. F. Hiller. L'orchestre se composait de 38 violons, 12 contrebasses, 14 violoncelles, etc.

*** *Aix-la Chapelle.* — Les répétitions pour le grand festival sont en pleine activité. On attend le maître de chapelle M. Lindpaintner et Mme Bockholz-Falconi.

*** *Dresde.* — Pendant la dernière saison, du 24 octobre au 13 avril, il y a eu trente-cinq concerts et soirées musicales; nous avons entendu entre autres : la messe de Bach, la *Fête d'Alexandre*, l'*Athalie*, de Mendelssohn, la *Symphonie fantastique*, de Berlioz.

*** *Wiesbaden.* — Le *Prophète* a été représenté avec le plus brillant succès le 9 du mois dernier.

*** *Berlin.* — Le nouveau chef de l'administration des théâtres entrera en fonction à partir du 1er juin. Le comité de lecture ayant été aboli, les pièces nouvelles seront directement soumises à l'intendant.

*** *Hanovre.* — La première représentation des *Deux Reines* a eu le plus grand succès. La musique est de M. Hellmesberger.

*** *Breslau.* — Le nouvel opéra de Schnabel : *Percival et Griseldis*, a eu un succès d'estime.

*** *Madrid.* — Le théâtre du Cirque vient de donner avec un brillant succès un opera-comique, *el Campamento* (le Camp), début d'un jeune compositeur, M. Inzenga, qui a fait ses études au Conservatoire de Paris, dans la classe de M. Carafa.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Les compositions de M. Rolling, de la Nouvelle-Orléans, continuent d'attirer l'attention des amateurs, et sont jouées avec beaucoup de succès. On apprécie surtout sa fantaisie poétique comme un morceau des plus remarquables.

Publié par E. CHALLIOT, éditeur de musique, 334, rue Saint-Honoré.

TRIO POUR PIANO, VIOLON ET VIOLONCELLE,

par

A. SOWINSKI.

Op. 76. — Prix : 15 francs.

On demande des ouvriers, ouvrières, et apprentis pour la gravure de la musique.

On assurerait du travail au moins pour une année; et les apprentis, dans un mois, seraient mis à même de gagner 1 fr. 50 à 2 fr. par jour. S'adresser rue de Marivaux, 1.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT :

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs.

ZERLINE

OU

LA CORBEILLE D'ORANGES

OPÉRA EN TROIS ACTES,

Paroles de M. SCRIBE,

MUSIQUE DE

D. F. E. AUBER.

LA GRANDE PARTITION ET LES PARTIES D'ORCHESTRE.

La partition pour Piano et Chant, format in-8°. Prix : 15 fr. net.

L'Ouverture arrangée pour Piano seul, 6 fr. — A quatre mains, 7 fr. 50.

LES MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO PAR H. POTIER.

N° 1. Air pour baryton : *Non, plus longtemps je n'y saura s tenir !* chanté par M. Merly.
2° Grand air : *O Palerme! ô Sicile!* chanté par Mlle Alboni.
2 *bis.* Le même, transposé un ton plus haut.
3. Canzonetta : *Achetez, achetez, voici des oranges*, ch. par Mlle Alboni.
3 *bis.* La même simplifiée.
4. Duo : *Quel trouble en mon âme*, chanté par Mlles Alboni et Nau.
5. Air : *Quand l'âme indifférente*, chanté par Mlle Nau.
N° 6. Duo : *Pour cet illustre mariage*, chanté par Mlle Nau et M. Aymès.
7. Romance : *Si vous pouviez lire*, chantée par Mlle Nau.
8. Trio : *Vous à qui j'dois tout*, chanté par Mlles Alboni et Nau et M. Aymès.
8 *bis.* Couplets : *Qu'importent les obstacles*, chanté par Mlle Alboni.
9. Duo : *Oui, ma femme le veut*, chanté par Mlle Alboni et M. Merly.
10. Romance : *Souvenez-toi de nos heureux jours*, chantée par Mlle Alboni.
11. Couplets : *Que rien ne vous inquiète*, chantés par Mlle Dameron.
12. Air final : *Victoire! ah! quelle ivresse!* chanté par Mlle Alboni.

AIRS DE BALLETS arrangés pour Piano par H. POTIER.

N° 1. Valse.
2. La Styrienne.
3. Les Muses et les Grâces.
4. La Fête de Hong-Kong, pas chinois.
N° 5. La Sentimentale et l'Enjouée, pas de deux.
6. Le Bal d'Enfants sous Louis XV.
7. Quadrille des fous.
8. Le Carnaval de Palerme, grand galop final.

Le poème est en vente. — Prix : 1 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 23. 8 Juin 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres.	Delisy et Cᵉ, 13, Regent street
St-Petersbourg.	Belizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musicale.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Schlesinger, 34, u. d. Linden
—	Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an.	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois.
30 centimes la ligne	pour 3 fois
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra-Comique, *Raymond ou le Secret de la Reine*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Rozier et Leuven (1re représentation), par **Henri Blanchard**. — Chronique musicale de Saint-Pétersbourg, par **H. Dameke**. — Fêtes musicales de Troyes. — Littérature musicale, notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin et sur les célébrités musicales de cette ville, de Ch. Gomart, par **Fétis** père. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

RAYMOND OU LE SECRET DE LA REINE,

Opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Rozier *et* Leuven, *musique de* M. Ambroise Thomas.

(Première représentation le 5 juin 1851.)

Il ne s'agit de rien moins que du célèbre masque de fer dans ce soi-disant opéra-comique, mélodrame composé d'un peu de tout, mais dans lequel apparaissent quelques scènes où perce parfois l'esprit heurté, piquant, original de M. Rozier, qui nous paraît mieux inspiré, toutefois quand il travaille seul.

La scène s'ouvre dans un village où Raymond, jeune paysan, tire à la cible, et gagne pour prix de son adresse une branche de fleur d'oranger en argent, qu'il offre à Stella, jeune orpheline qu'il est sur le point d'épouser. Une comtesse, un baron et un chevalier viennent mettre des bâtons dans les roues de cet amour. La comtesse est une dame d'honneur, confidente de la reine mère, Anne d'Autriche; le baron est un imbécile qui adore la comtesse et fait toutes ses volontés, quoiqu'il soit très-jaloux ; et le chevalier est un militaire brutal, espèce de d'Artagnan, duelliste, buveur, qui ne paraît guère animé que d'un seul bon sentiment, celui de se repentir d'avoir violé et abandonné, en la laissant mère, une jeune Espagnole de seize ans, nommée Juana. Ce chevalier peu galant et peu poli, qui a nom Rosargues, à ce que nous croyons, est l'âme damnée du cardinal Mazarin, intéressé, on ne sait trop pourquoi, à faire disparaître un frère jumeau de Louis XIV. Or, ce frère jumeau n'est autre que le jeune fermier Raymond qui se dispose à épouser Stella, fille de Juana, lorsque la comtesse, suivie de son adorateur, arrive dans le village. La comtesse, dépositaire du secret de la reine, vient s'enquérir de Raymond, et rompre s'il se peut un mariage peu digne de lui.

Cette préoccupation de la comtesse pour le jeune villageois excite fort la jalousie du baron, qui, voyant, dit-il en style singulièrement figuré, que la comtesse va dévorer son paysan, se met en devoir, lui aussi, de dévorer sa paysanne; et il essaie de faire sa cour à Stella. Pendant que cela se passe, pour mettre Raymond à même de faire sa fortune, on le ruine complétement en mettant le feu à sa ferme, qui est détruite en un instant par cet incendie, ordonné par la comtesse et exécuté par le chevalier de Rosargue, toujours entre deux vins, et qui a écrit à ce sujet un billet fort compromettant pour son avenir. Le premier acte finit chaudement par cet incendie.

Au second acte, Raymond a quitté son village, sa fiancée; il est sous-lieutenant; il s'est bien battu; il s'est distingué. Nos personnages du premier acte sont à Fontainebleau, où se trouve sans doute Louis XIV, qu'on ne voit pas, et la reine-mère, dont on ne voit que la main entr'ouvrant une portière. Les auteurs semblent professer un tel respect pour la royauté qu'ils n'ont pas osé la produire en personne : elle intervient dans l'ouvrage comme le chef suprême du céleste empire, que ses sujets ne voient jamais. Quoique LL. MM. ne participent point aux plaisirs de la cour, ladite cour ne s'en amuse pas moins; elle assiste à l'opéra-ballet donné dans le parc. Pendant ce temps-là, la reine, qui veut goûter le plaisir d'embrasser son second fils, découronné par le hasard de la naissance, le fait venir dans un pavillon obscur, d'où il sort ayant ramassé le mouchoir de celle qui vient de lui donner des marques de tendresse maternelle, se promettant de garder ce mouchoir comme un doux souvenir maternel. En l'examinant, il voit qu'il est aux armes de France, ce qui lui prouve, comme deux et deux font quatre, qu'il est altesse royale. Voyez plutôt le mouchoir aux initiales et aux armes de la duchesse de Guise, dans le *Henri III*, de M. Alexandre Dumas, qui donne au duc la preuve qu'il est mari outragé, et dont il se sert pour faire étrangler son rival. Les espions de Mazarin, conduits par le chevalier de Rosargues, se servent aussi d'un mouchoir en forme de bâillon ou d'étouffoir qu'ils mettent brusquement sur la bouche de Raymond pour l'empêcher de crier lorsqu'il sort du pavillon, et ils l'entraînent pour le conduire aux îles Sainte-Marguerite, ce qui termine mélodramatiquement le second acte. Au troisième, on est dans ces parages, dans l'île de Saint-Honorat, à l'entrée d'un couvent de moines, où M. de Saint-Marc, futur gouverneur de la Bastille, est forcé de relâcher, par suite d'un violent orage, avec son prisonnier, le masque de fer, qui n'est autre que Raymond, qu'on traite en altesse royale, et qui regrette son village et sa Stella. Celle-ci est reconnue par son père le chevalier, qui, pour expier *ses torts* envers Juana, se substitue à Raymond en prenant son masque de fer, et en faisant évader celui-ci sous le froc d'un moine. Ainsi, malgré toutes les recherches historiques de Voltaire à ce sujet; malgré le roman publié sur ce personnage mystérieux; malgré la note trouvée à la prise de la Bastille en 1789, et qui constatait que le prisonnier des îles Sainte-Marguerite n'était autre que le surintendant des finances Fouquet; malgré le drame de MM. Arnoud et Fournier, joué avec succès au théâtre de l'Odéon, il est certain, d'après le libretto de l'opéra-comique nouveau, que le masque de fer était tout simplement le chevalier de Rosargues, séducteur de Juana et père de Stella, ce diable incarné, qui se fait ermite en masque de fer pour expier ses péchés de jeunesse; et voilà.

Sur ce tohu bohu plus musical qu'historique, M. Ambroise Thomas a écrit une partition comme ses précédentes, c'est-à-dire bien faite, bien conditionnée, bien harmoniée et bien instrumentée. A présent que M. Thomas est arrivé au maréchalat musical, on peut lui dire que toutes ces qualités ne suffisent pas à un public qui veut, surtout en musique, du nouveau, n'en fût-il plus au monde, du nouveau mélodique, plus facile à trouver que le nouveau harmonique et d'instrumentation. Docteurs prétentieux dans la science des sons, certains compositeurs semblent prendre à tâche de ne pas laisser reposer l'oreille de l'auditeur. Leur paysage harmonique n'offre point de jours, d'éclaircies au travers desquels on puisse apercevoir un point bleu du ciel de la mélodie. Et d'abord, l'ouverture, fort jolie du reste, est plus en galops de nos jours que dans le style du temps où se passe l'action. L'introduction, qui suit cette préface sans trop de couleur, est bien en scène par la manière dont interviennent les chœurs, que, du reste, le compositeur manie toujours fort bien. On y distingue, entre autres, une phrase charmante sur les mots : *C'est égal, c'est égal*, etc.; puis la romance dite par Raymond :

Si j'étais roi, si j'étais roi de France.

La romance qui suit, chantée par Stella, est aussi d'un bon sentiment. Après un quatuor bien dessiné pour les voix, vient un air chanté par le baron, qui finit un peu froidement sur un mouvement tranquille et lent qui provoque peu les applaudissements.

Le chœur : *Heureux époux*, s'annonce par une ritournelle d'un caractère pittoresque et piquant. Le carillon en petites cloches, donnant la tonique et la dominante, et pour lequel l'administration s'est constituée en frais, à ce qu'il paraît, contraste assez heureusement avec le tumulte musical de l'incendie. Cet effet *campanellique* n'est pas très-neuf, au reste ; il a souvent été employé dans divers opéras.

Le trio du compte courant des accès de jalousie du baron tenu par la comtesse, est bien de scène et fort bien déclamé ; puis vient une fort jolie romance de Raymond. Ici intervient une longue pastorale chantée et dansée, et dans laquelle le baron et la comtesse se livrent à des vocalises rétrospectives qui ont paru longues, et qu'on abrégera sans doute aux représentations suivantes. Un grand duo dramatique entre Raymond et Stella suit ce morceau, et puis vient le finale du second acte. Nous avons oublié de mentionner un menuet en vieux style français, qui avait servi d'entr'acte et qui revient chorégraphiquement dans le courant de l'acte. M. Thomas a prouvé, dans sa première partition, *la Double échelle*, qui n'est pas sa plus mauvaise, qu'il sait bien traiter le style Lulli ou Pompadour en musique, style, au reste, plus froid qu'amusant.

Le troisième acte s'ouvre par une symphonie d'orage richement instrumentée, à laquelle se marient au mieux les plaintes et les prières des religieux du monastère de l'île de Saint-Honorat. Après ce morceau bien fait et d'un beau caractère, vient une scène entre la comtesse et le chevalier, scène piquante, d'un dialogue spirituel comme nous avons déjà dit que M. Rozier sait en faire ; et puis un duo entre ce chevalier et le baron, morceau de scène bien écrit, mais peu saillant sous le rapport de la mélodie.

On a beaucoup et justement applaudi un air dans lequel se trouve un beau cantabile sur ces mots :

Enfant royal, je fus proscrit.

La mélodie et les effets d'orchestre, entre autres un dessin obstiné d'alto, sont d'un noble et beau caractère. Jolie romance de Stella, avec un accompagnement de harpe, et puis grand duo entre le chevalier et sa fille Stella qu'il vient de reconnaître. Ce morceau est d'un style un peu trop élevé, trop ambitieux pour le genre de l'Opéra-Comique, et même pour les voix qui le chantent.

Après les Cent-Jours, sous le règne de la Chambre introuvable et des gardes-du-corps, Talma fut rappelé un soir par un parterre fanatisé de royalisme pour dire au public des vers royaux qu'on avait jetés sur le théâtre. Il vint réciter cela comme il aurait lu une lettre d'affaires ou une carte à payer de restaurateur, et puis se retira. Les hommes d'ordre et de modération qui étaient là le rappelèrent d'une façon menaçante en lui criant : Il y a encore quelque chose! L'illustre comédien rouvre le papier, y jette un coup d'œil, et dit d'un ton calme : C'est juste. Et continuant comme s'il avait eu sous les yeux l'addition de la carte du restaurateur dont nous avons déjà parlé, il ajouta avec la même tranquillité : Il y a, vive le roi.

Pour avoir ce calme et cette impartialité, à ceux qui nous diront qu'on a jeté force bouquets aux actrices, qu'on les a rappelées ainsi que les acteurs, qu'ils sont tous venus, que le compositeur a été traîné avec enthousiasme sur la scène pour y recevoir aussi sa part d'ovation, nous répondrons comme Talma : C'est juste.

HENRI BLANCHARD.

CHRONIQUE MUSICALE DE SAINT-PÉTERSBOURG.

Depuis bien longtemps nous n'avons pas vu à Saint-Pétersbourg une saison aussi brillante que celle qui vient de finir. C'est que, cette année, les barrières des frontières, moins inexorables qu'auparavant, avaient permis aux artistes étrangers d'arriver chez nous et de ranimer l'intérêt du public, qui pendant les années précédentes, où les artistes de notre ville seuls pouvaient se faire entendre, s'était presque endormi. Et pourtant, les grands et dignes artistes ne sont pas rares à Saint-Pétersbourg; les noms de Vieuxtemps, Schuberth, Henselt et Maurer sont de bon aloi dans le monde musical; les associations musicales aussi ne nous manquent pas. Nous avons la Société philharmonique, composée des meilleurs artistes des orchestres impériaux, laquelle, au profit de ses veuves et orphelins, donne deux grands concerts chaque année ; nous avons les belles séances de quatuors, qui, grâce à la persévérance infatigable de Vieuxtemps, ont déjà fini leur cinquième année ; nous avons une académie de chant, une *Liedertafel*, etc., etc. — Mais le public en général, et celui de Saint-Pétersbourg tout particulièrement, est fait ainsi qu'il veut toujours du nouveau, et qu'il préfère le nouveau (surtout s'il arrive de loin) à ce qu'il tient sous la main, fût-ce tout ce qu'il y a de plus beau. Cette année-ci, l'arrivée de Schulhoff, des frères Wieniawski, de Seymour Shiff, des sœurs Néruda et d'Ap. de Kontski a fait sortir enfin le public de cette léthargie, que nos artistes avaient tant déplorée. Le retour vers la musique a même été si général et si persévérant, que, malgré le grand nombre des concerts (il y en avait jusqu'à huit dans la même journée, deux le matin et six le soir), les salles de concert étaient presque toujours remplies jusqu'à la dernière place, et que nos hôtes, ayant fait une ample moisson de roubles et de billets de banque, ont dû emporter avec eux la meilleure opinion du public de la métropole russe.

Jules Schulhoff a donné quatre concerts, qui lui ont valu un succès, comme, depuis Liszt, aucun pianiste n'en avait obtenu à Saint-Pétersbourg. C'est beaucoup dire, mais ce n'est que la stricte vérité, et, d'ailleurs, ce succès éclatant n'était que justice parfaite rendue à un véritable talent. Schulhoff est un de ces pianistes agréables, gracieux et modestes, qui sont devenus si rares, depuis que les héros modernes du piano, ne pouvant égaler en génie leurs prédécesseurs, ont voulu les surpasser en bruit, et ont inventé ce qu'ils appellent l'*orchestration du piano*. L'orchestration du piano!... cela veut dire : un piano, voulant à lui seul représenter tous les instruments, tous les timbres différents d'un orchestre ; un pianiste voulant de ses deux mains faire l'ouvrage des cent mains de l'orchestre. Peste! quelle tâche d'Hercule ! — Mais la nature ne se laisse jamais outrager impunément. Vous connaissez la fin tragique de la pauvre grenouille par trop ambitieuse, qui voulait à toute force s'enfler jusqu'à la grosseur d'un bœuf! Nos pianistes *orchestrateurs* sont presque dans le même cas : tout en frappant dru, tout en transformant leurs bras en fléaux, tout en cassant les cordes et en disloquant les touches de leurs pauvres

instruments, ils ne parviennent jamais à produire autre chose qu'un vacarme épouvantable, ce qui n'est pas précisément le caractère distinctif de l'orchestre; et si par hasard ils s'avisent de composer pour l'orchestre (pas pour celui du piano, mais pour l'autre, le véritable), alors ils ne savent jamais faire autre chose que de la musique de piano. Ils voulaient mettre l'orchestre sur le piano, voilà que le piano se venge en se glissant à la place de l'orchestre!

Mais revenons à Schulhoff. Celui-là ne joue pas de l'orchestre, mais bien du piano; il fait de la musique et non pas du bruit; il n'étonne pas, mais il touche le cœur. Schulhoff n'imite ni Liszt, ni Thalberg; il a son genre à lui. Il est vrai que ce genre n'est pas grandiose, que sa bravoure n'est pas étourdissante, et que ses compositions ne sont que de petites et simples bluettes; mais dans ces petits riens, dans ces barcarolles, idylles, romances et danses, il sait mettre une grâce, un charme, un sentiment, tout à fait irrésistibles. Pour ma part, j'avoue que jamais aucune des grandes fantaisies *romantiques, lyriques, dramatiques et diaboliques*, de nos plus illustres virtuoses ne m'a fait éprouver une douce et poétique satisfaction comme celle que Schulhoff m'a donnée par une simple mazourka, et notre public a bien prouvé qu'il était tout à fait de mon avis. — De Saint-Pétersbourg, Schulhoff est allé à Moscou.

Les frères Henri et Joseph Wieniawski ont donné quatre concerts avec le plus brillant succès. L'aîné, Henri, nous a visités déjà il y a trois ans; alors, à l'âge de douze ans, il avait remporté un premier prix au Conservatoire de Paris, et tout enfant qu'il était, il était déjà un violoniste distingué, au jeu pur, élégant et hardi. Le temps est passé où l'on croyait à l'avenir des enfants prodiges; les espérances données par les virtuoses en jaquette ont été tant de fois trompées, qu'on en est enfin arrivé au point de ne plus vouloir reconnaître autre chose dans une telle petite machine humaine, qu'un météore brillant un instant, mais disparaissant bientôt, et pour n'en plus sortir, dans les ténèbres. Il en est autrement de Henri Wieniawski, devenu un grand jeune homme de quinze ans: non seulement il réalise les promesses qu'il donnait étant enfant, mais il les surpasse de beaucoup. Le jeune virtuose exécute les plus grandes difficultés avec une légèreté qui prouve que pour lui elles ont cessé d'être des difficultés; son coup d'archet est hardi et presque toujours bien réglé, ce qui fait qu'il tire de son instrument un son d'une rondeur, d'une force remarquables; son intonation est toujours d'une justesse parfaite, même dans les doubles et triples cordes les plus désespérantes; ajoutons encore qu'il a également bien interprété les compositions de Viotti, de Lipinski et d'Ernst, ce qui prouve qu'il possède toutes les écoles, et il sera suffisamment démontré que l'enfant a marché à pas de géant. Henri Wieniawski est maintenant entré dans l'époque la plus critique de la vie; il n'est plus enfant, mais il n'est pas encore homme. C'est cet âge surtout qui a besoin d'être surveillé et guidé avec une attention et un soin extrêmes, car c'est là que le caractère individuel de l'homme commence à se développer, que, par conséquent, l'avenir de l'artiste se décide irrévocablement. Espérons que Henri, qui a subi si heureusement la transformation de l'enfant prodige en virtuose supérieur, ne sera pas moins heureux à présent qu'il s'agit de transformer le virtuose en véritable artiste! S'il continue ses études avec ardeur et sévérité; si ceux qui le conduisent savent lui inspirer les véritables tendances de l'art, il parviendra certes bientôt à épurer sa diction, à arrondir ses phrases au lieu de les précipiter, et à calmer ces mouvements de tout son corps qui font du tort à son coup d'archet. Alors son exécution gagnera aussi le cachet d'expression individuelle et originale qui distingue l'artiste accompli du simple virtuose, et ce sera avec les plus sincères félicitations que nous le saluerons, s'il nous revient une troisième fois.

Le petit Joseph Wieniawski est encore un enfant prodige; mais il l'est dans toute la force du terme. Il dévore les octaves, il court les gammes, il fait perler les trilles; tantôt il déploie une force dont on croirait incapable un corps si tendre, et tantôt il fait preuve d'une délicatesse et d'une élégance de diction, surprenantes de la part d'une intelligence si jeune. Vraiment, en entendant jouer ce petit bonhomme, on ne peut s'empêcher de le trouver prodigieux, eût-on mille fois juré de ne plus jamais s'étonner des pianistes de la jeune école. Pour ma part, j'admire moins encore la bravoure et la force de cet enfant, que le calme, tout à fait artistique avec lequel il domine son exécution, quelque compliquée et difficile qu'elle soit. C'est surtout ce calme intelligent qui me paraît présager l'avenir le plus beau pour le petit Joseph.

Pour avoir parlé des frères Wieniawski, je n'en ai pas encore fini avec la jeunesse musicale et phénoménale; il me reste encore les sœurs Néruda, deux jeunes personnes dont l'aînée est pianiste et la cadette violoniste. Amélie Néruda est une pianiste au jeu pur et élégant. Elle ne joue ni moins vite, ni moins fort que la plupart des pianistes modernes, et elle aurait certainement tout le succès qu'elle mérite, si elle ne se faisait pas entendre à côté de sa sœur, dont le talent supérieur l'efface, et si au lieu des compositions de Waldmuller, de Kittl, qui forment presque exclusivement son répertoire, elle en choisissait d'autres de plus de valeur. Cependant, il faut le reconnaître, par son accompagnement vraiment distingué, Amélie Néruda contribue beaucoup au grand succès de sa sœur. La petite Wilma n'est pas du tout un être chétif et malingre, comme la plupart des enfants prodiges dont les figures pâles et maigres attestent les longues heures de souffrance que leur précocité leur a coûtées; non, dès que Wilma paraît avec sa fraîche et joyeuse figure, dès qu'elle fait sa révérence, dans laquelle la grâce de la jeune fille se mêle à l'espiéglerie de l'enfant, on comprend qu'elle n'a jamais dû souffrir des fatigues du travail. Le talent de Wilma correspond parfaitement à son maintien. Avec une sûreté et une justesse qui ne se démentent presque jamais, elle exécute les plus grandes difficultés; elle dit les phrases parfaitement bien, si ce n'est que quelquefois elle précipite trop le mouvement; son chant est gracieux et expressif, et le son qu'elle tire de son violon est d'une ampleur remarquable; en un mot, la petit Wilma, à l'âge de douze ans, est déjà une grande virtuose. Mais elle est plus que cela; ce qui la distingue des enfants prodiges ordinaires, c'est le caractère franc et naturel de son jeu, qui, tout aussi éloigné d'une perfection purement mécanique que d'une sensiblerie prématurée, porte le cachet d'une parfaite santé morale et physique. Voilà pourquoi cette enfant riante, qui a l'air de jouer plutôt pour son propre plaisir que pour celui des auditeurs, et qui arrivait ici sans aucune lettre de recommandation, a su inspirer à notre public un enthousiasme qui, pendant les sept concerts donnés par les sœurs Néruda, n'a pas un seul instant faibli. — Wilma a eu le plus grand succès avec les compositions de Bériot, et surtout avec des variations burlesques sur un air allemand (imitation assez spirituelle du *Carnaval de Venise*), de Mildner.

Le pianiste Seymour Shiff n'a donné, cette année, qu'un seul concert, dans lequel il a surtout fait admirer son beau talent d'improvisateur. Son improvisation, sur des thèmes donnés, prenait par moments des formes si précises une coupe si large et si artistique, qu'on aurait pu l'imprimer sans changer une seule note. M. Shiff est le meilleur improvisateur que, depuis Mendelssohn, j'aie entendu; il a donc raison de mettre sa gloire dans ce talent admirable, que l'art peut bien développer, mais que la nature seule peut donner.

A la fin de la saison, M. de Kontski nous arrivait encore; il a donné un concert pendant le carême et plusieurs autres après Pâques. Ce violoniste, qui se dit élève de Paganini, est un virtuose, qu'on pourrait appeler parfait, s'il avait plus de son et un meilleur *staccato*; il possède aussi un véritable talent de compositeur; mais on doit regretter que ces belles dispositions, qui auraient pu constituer une gloire artistique, se soient égarées dans la déplorable voie de l'*effet*. Cette divinité apocryphe, M. de Kontski la recherche dans les tours de force, et surtout dans les contrastes les plus tranchants: un passage d'un rhythme piquant et agréablement cadencé est subitement interrompu par un interminable gazouillement de notes harmoniques, ou par un long pétil-

lement de *pizzicato*; au milieu d'un chant doux et expressif, un violent coup de grosse caisse, de cuivre, de *tomtam* même, nous fait bondir; en un mot, le principe de M. de Kontski consiste à mettre le laid à côté du beau, afin d'en rehausser l'effet. Mais comme le laid est antipathique à l'art et ne peut jamais y trouver place, ce principe est naturellement faux et antimusical. Si M. de Kontski voulait prendre le parti d'être simple et naturel, de toucher au lieu d'étonner, s'il voulait éviter cette instrumentation bruyante, d'autant plus intolérable qu'elle n'est nullement exigée par les idées de ses compositions, enfin s'il voulait préférer une estime durable aux applaudissements éphémères, il serait un virtuose distingué et un compositeur charmant. Mais M. de Kontski n'a pas de confiance en son talent, qui, certes, aurait produit le beau; il veut mieux faire, et il oublie que le mieux est l'ennemi du bien; il est constamment à la recherche de l'effet, il le cherche partout et par dessus tout, même dans ses affiches. Je ne parlerai pas de la qualification équivoque d'*élève* qu'il se donne et qui convient peu à un homme de trente ans; je ne dirai rien du *comte* Kontski, dans la *demeure* duquel on peut se procurer des billets, ni de cette phrase singulière: « *M. de Kontski fera entendre entr'autres les morceaux suivants de sa composition,* » par laquelle débutent tous ses programmes, et qui est suivie tantôt par une symphonie de Schubert et un concerto de Rode, tantôt par une ouverture de Lindpaintner et une fantaisie de Lafont; je garderai le silence sur ses *Souvenirs du* XVIe *siècle* (!), ainsi que sur ses morceaux imitatifs, descriptifs et poétiques; mais je dirai quelques mots sur le *pizzi-arco* que M. de Kontski annonce comme un nouvel effet. La combinaison du *pizzicato* et du *col-arco* est généralement connue et employée par tous les violonistes de l'école moderne, seulement ceux-ci font le *pizzicato* de la main gauche et conservent ainsi la liberté de l'archet, tandis que M. de Kontski le fait de la main droite, ce qui lui fait gagner une plus longue continuité du *pizzicato*, mais en sacrifiant les trois quarts de l'archet. Le *pizzi-arco* est donc un nouveau procédé, et nullement un nouvel effet.

M. de Kontski s'est fait applaudir à outrance; mais, on doit le dire en l'honneur de notre public, son succès n'est pas resté sans une vive opposition.

Il me reste encore à mentionner deux autres violonistes étrangers qui ont donné des concerts: M. de Lada, élève de Bériot, qui a rencontré beaucoup d'obstacles, et M. Afanasieff, qui arrivait du fin fond de la Sibérie, de Tobolsk, où il a fait ses études sous la direction de son père. Le talent que M. Afanasieff montre, pour l'exécution comme pour la composition, a beaucoup d'analogie avec son pays: c'est inculte, dur et sauvage; mais il y a de l'or au fond. Je ne m'étonnerai pas si, après quelques années, le nom de ce jeune artiste se fait valoir avantageusement. — Pour n'oublier aucun de nos hôtes, je dois dire encore que Mme Nissen, bonne cantatrice d'ancienne musique, a donné deux concerts. — Ceci fait, passons aux efforts de nos artistes indigènes.

La Société philharmonique nous a donné une belle exécution de la musique d'*Athalie* de Mendelssohn. Cette composition, quoique renfermant des beautés de premier ordre, ne reste pas toujours à la hauteur des autres œuvres du même auteur; elle offre, en outre, l'anachronisme singulier de deux chants d'église de Luther, chantés par les anciens Juifs au temple de Jérusalem. — Notre digne vétéran, M. L. Maurer, inspecteur de tous les orchestres impériaux, a donné un grand et beau concert, dans lequel il faisait exécuter sous sa direction sa seconde grande symphonie, intitulée: *Hommage à Mendelssohn*, véritable chef-d'œuvre d'invention, de goût, de travail et d'instrumentation. Cette symphonie a été reçue par le public avec une chaleur inaccoutumée pour les manifestations de musique sérieuse. Nos virtuoses aussi ne sont pas restés oisifs; MM. W. et A. Maurer (le premier, après Vieuxtemps, notre meilleur violoniste; le second, violoncelliste très-distingué), ainsi que les pianistes Rubinstein et Gerke, se sont fait entendre, et pour eux, se faire entendre, c'est se faire admirer. La flûte, le cornet à piston et le cor ne paraissaient que rarement; c'était le violon et le piano qui prédominaient pendant toute la saison.

Il faut que je revienne encore à M. Rubinstein; car, bien qu'il soit un pianiste de première force, c'est surtout comme compositeur qu'il paraît destiné de devenir une des plus belles illustrations de la Russie qui lui a donné le jour.

Rubinstein est un de ces véritables artistes qui marquent d'avance du doigt le but qu'ils veulent atteindre, et qui ne le manquent presque jamais, tant ils ont de persévérance ardente et de force de caractère. Et le but de Rubeinstein est le plus noble, le plus élevé; c'est celui que Beethoven, Mendelssohn et Meyerbeer ont atteint. Déjà l'année passée Rubinstein nous faisait entendre deux magnifiques concertos pour le piano, et une grande et belle symphonie; cette année, il y ajoutait un grand trio pour piano, violon et violoncelle, œuvre magistrale, qui aurait suffi à Paris pour créer la réputation du jeune compositeur; et dans ce moment notre Opéra russe met à l'étude *Dmitri du Don*, grand opéra en trois actes de Rubinstein, qui sera donné l'automne prochain. Il est vrai que les idées du jeune compositeur n'ont pas autant d'originalité que celles de son compatriote Glinka; il est vrai qu'il se plaît encore dans un trop grand développement des formes de ses œuvres, et que l'expérience ne lui a pas encoré révélé tous les secrets de l'instrumentation; mais il est tout aussi vrai que, du petit nombre de compositeurs que la Russie a produits jusqu'à présent, il est celui auquel le titre d'*artiste* revient avec le plus de droit. Les autres compositeurs russes ont écrit beaucoup de charmantes romances et quelques opéras, parmi lesquels ceux de Glinka ont le plus de valeur; mais, à l'exception du comte Michel Wielhourski, qui l'année dernière a fait exécuter l'*allegro* d'une symphonie (belle et spirituelle composition), Rubinstein est le premier qui ait soumis son talent à la pierre de touche du véritable artiste, à la haute musique instrumentale, et qui paraîsse sortir victorieusement de cette épreuve dangereuse.

Nos acteurs français viennent de donner les *Mousquetaires de la Reine*. Quoiqu'on n'ait pu conserver de la belle partition d'Halévy que l'air d'*Athénais*, chanté par Mlle Bourdet, les couplets de Berthe (Mme Mayer), et de Roland (M. Latouche), la belle romance d'Olivier, que M. Berton a dite avec beaucoup de grâce et de sentiment, ainsi que quelques fragments des chœurs, le succès a pourtant été très-brillant. La seconde représentation a eu lieu le 1er mai, jour de la promenade d'Ekathérinenhoff (le Longchamp de Saint-Pétersbourg); cependant le théâtre était plein et le succès tout aussi grand qu'à la première représentation. Je dois ajouter que l'affiche annonçait les *Mousquetaires* comme une *comédie mêlée de chant*. — L'Opéra russe fait d'excellentes recettes avec la *Sirène*, d'Auber,

B. DAMCKE.

FÊTES MUSICALES DE TROYES.

La Société philharmonique de la ville de Troyes, présidée par M. Doyen, receveur général du département, sans calculer les difficultés sans nombre qu'il lui faudrait vaincre, vient d'organiser, avec le plus grand zèle, couronné du plus grand succès, une fête musicale qui a duré trois jours. Le premier jour était consacré à des concours de sociétés orphéoniennes et de musique des gardes nationales. Plusieurs villes de France, et la Belgique même, ont répondu à l'appel des Troyens. Dans ces concours la palme est restée aux Gantois, dirigés par MM. Garlot et Albert Domange, notre compatriote, et aux Lillois, sous la direction de M. Lavainne. La musique du 8me hussards, qui était accourue de Fontainebleau pour prendre part à la fête, a conquis par sa précision et son bel ensemble une médaille d'or que le jury a été heureux de lui offrir.

La deuxième journée était consacrée à la distribution des prix remportés la veille, à la célébration de la messe par 500 ophéonistes, et à un concert spirituel donné dans la cathédrale. Au milieu du concert, monseigneur l'évêque a fait entendre sa parole si éloquente et si sympathique. Mlle Dobré, en chantant des morceaux de M. Zimmerman, a produit un très grand effet. Wartel a également dit un beau *Pater* de

M. Bousquet, et Lagrave, que les Parisiens réunis à Troyes entendaient pour la première fois, a conquis leurs suffrages. Nous ne pouvons oublier le magnifique *Sanctus* d'Adolphe Adam, qui a électrisé toute l'assemblée. Les chaises et la quête ont produit 2,000 fr. Une salle improvisée avait été disposée en quelques jours.

MM. Levasseur, Cuvillon, Klozé, Tricbert et Jancourt sont venus joindre leur talent à celui des artistes que nous avons déjà nommés et ont concouru au concert de la troisième journée. Ce concert eût été trouvé très-bien à Paris : il a enthousiasmé les habitants de Troyes, qui entendaient pour la première fois une symphonie de Beethoven exécutée avec un fini dont ils n'avaient pas encore l'idée. M. Bousquet, dans cette circonstance, s'était fait accompagner à Troyes par plusieurs artistes de la capitale qui l'ont merveilleusement secondé. Il ne fallait rien moins que l'audacieuse intelligence de l'habile chef d'orchestre du Théâtre-Italien pour mener à bien une entreprise musicale qui reposait sur des éléments qui s'étaient d'abord recrutés au chef-lieu de l'Aube, à Bar-sur-Seine, à Montereau, etc. Sous l'archet du maître, tout s'est nivelé, rien n'a déparé un magnifique ensemble.

La recette s'est élevée à 7,500 fr. environ.

Honneur à M. le baron Taylor, dont la courageuse énergie ne peut rencontrer d'obstacles. C'est lui qui a été l'âme de ces belles fêtes dont nous avons été les témoins. C'est une nouvelle dette que l'Association contracte envers lui. Cette fois encore sa reconnaissance ne sera pas en défaut. Rendons aussi justice à M. Delaporte, qui a eu le premier l'idée de cette fête musicale, et qui a su déployer une activité et une intelligence également remarquables.

Dans notre prochain numéro, nous donnerons des détails plus étendus sur une solennité destinée à faire époque. Pour aujourd'hui, nous ajouterons seulement que les élèves de la classe d'enseignement simultané du chant au Conservatoire de Paris, sous la direction de M. Batiste, leur professeur, ont remporté un second prix au concours qui a eu lieu le 1er juin, en exécutant un chœur de jeunes soldats, musique de M. Zimmerman, et le chœur des gardes-chasse du *Songe d'une nuit d'été*.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Notes historiques sur la Maîtrise de Saint-Quentin et sur les célébrités musicales de cette ville,

Par M. Ch. GOMART.

Notre siècle est celui des contrastes. Il n'était bruit naguère que des progrès de la civilisation et de l'amélioration universelle de la condition humaine; et voilà que tout à coup il se trouve qu'on n'a rien fait, dit-on, pour cette amélioration; et la civilisation tant vantée est, en un tour de main, aux prises avec la barbarie des temps les plus déplorables! Après une révolution qui, disait-on, avait régénéré la France, après avoir passé par les aménités de 93, par la démoralisation du directoire, par les austérités du consulat et par les gloires de l'empire, nous arrivons enfin aux perfections de la royauté constitutionnelle; perfections telles que rien ne pourra plus désormais y porter atteinte, et qu'une mécanique à signer pourrait être placée sur le trône, sans qu'il en résultât le moindre dommage pour la prospérité publique. Puis, voici que la royauté constitutionnelle disparaît en un jour ; nous avons la république, expression de la volonté universelle, à ce qu'on assure; mais, à peine le tour est-il fait, que le plus grand nombre ne veut plus de ce que tout le monde a voulu, et qu'on s'aperçoit qu'on ne croit à la possibilité ni de la royauté absolue, ni de l'empire, ni de l'efficacité des formes constitutionnelles, ni même de cette république qui vient de naître.

Dans la philosophie, libre des entraves qui avaient longtemps comprimé la pensée, ou du moins son expression, on avait donné carrière aux imaginations les plus hardies, et l'on avait enfin saisi la vérité ; si bien que l'Académie des sciences morales et politiques trouvait, en 1846, le temps très-opportun pour mettre au concours la théorie de la *certitude*, et couronnait, l'année suivante, l'heureux jeune homme dont le cerveau avait trouvé la solution du problème. Donc, en 1847, nous avions l'*absolu*; quelques mois après, nous aboutissions au *néant*.

Dans la science, après les XVIIe et XVIIIe siècles, où les hommes de génie faisaient jaillir la lumière d'hypothèses hardies, on s'était aperçu que le génie n'est pas bon à grand'chose pour constater la réalité des faits, et l'observation, l'analyse, étaient devenues les guides des savants. On était, croyait-on, entré seulement par elles dans le domaine de la vérité scientifique; mais on commence à comprendre qu'on se noie dans les détails, et que le génie de la synthèse s'est perdu dans ce monde de petites choses.

L'art nous offre des contrastes qui ne sont pas moins remarquables. Jamais l'esprit philosophique ne l'a placé si haut; on ne parle que de sa dignité; on le veut libre, pur, indépendant et sérieux; mais qu'il soit tel qu'on le dépeint, personne n'en voudra, et la conviction de cette vérité est si bien imprimée dans l'esprit des artistes, qu'ils en ont fait une industrie pour assurer son existence. Depuis que la littérature se cote par la valeur commerciale de ses produits, faire vite par des procédés de fabrication est devenu l'étude de nos écrivains. Cependant, par un contraste inexplicable, dans le temps même où la conscience est pour si peu de chose dans les travaux de l'esprit, voilà que celle des historiens s'est timorée, et que pas un d'eux ne recule devant les plus laborieuses recherches dans les sources authentiques autrefois si négligées! Il n'est pas un point d'histoire ou politique, ou littéraire ou scientifique, qui ne soit aujourd'hui l'objet de l'étude la plus sérieuse, et sur lequel des lumières imprévues ne viennent se répandre. Pour ne parler que de l'histoire des arts, combien ne s'est-elle pas éclaircie depuis trente ans par son alliance avec les sciences philologiques et archéologiques! Que de vérités découvertes! Que d'erreurs corrigées! Des hommes modestes, sans autre désir, sans autre espoir de succès que l'estime de quelques amateurs de l'art, inondent les mémoires académiques de dissertations remplies d'intérêt par les faits inconnus qu'ils y mettent en lumière. De tout cela sortira plus tard une histoire certaine de l'art où l'on ne reproduira plus ces multitudes de notions erronées qui la faussaient autrefois.

Parmi les écrivains estimables dont je viens de parler se place M. Charles Gomart, qui, dans les notes historiques qu'il vient de faire insérer parmi les Mémoires de la Société des lettres et des sciences de Saint-Quentin, a réuni des documents certains sur la personne de quelques artistes éminents attachés en différents temps à la collégiale de cette ville. Fidèle à la direction de l'esprit de recherche de l'époque actuelle, c'est dans les sources originales, dans les registres capitulaires, dans les archives du département de l'Aisne et dans le recueil manuscrit d'épitaphes et de pièces authentiques par un ancien habitant de Saint-Quentin (Quentin de la Fond), que M. Gomart a puisé ses renseignements.

La partie la moins riche des notes de M. Gomart en renseignements nouveaux est celle qui concerne l'histoire et les développements de la maîtrise de Saint-Quentin. L'auteur l'avoue; mais il n'a pu dire que ce que lui ont appris le peu de monuments qu'il a rencontrés. Ces monuments sont en petit nombre et insuffisants pour ce qui concerne les temps anciens. C'est surtout dans la partie biographique que les notes de M. Gomart nous fournissent des lumières nouvelles sur quelques artistes célèbres.

Après l'introduction, nous trouvons d'abord des notices sur deux trouvères de Saint-Quentin qui vécurent au XIIIe siècle et furent contemporains de saint Louis. On sait qu'un grand nombre de poëtes-musiciens de ce temps avaient vu le jour dans la Picardie, l'Artois, le Vermandois, le Cambrésis, le Hainaut et la Flandre. M. Gomart rappelle le nom et les œuvres du Chastelain de Coucy, de Colin de Ponsaie de Cambrai, de Girard de Valenciennes, de Hues de la Ferté, de Hues de Saint-Quentin, de Jacques d'Amiens, de Jacques de Cambrai, de Adam de la Hale, surnommé le *bossu d'Arras*, de Moniot d'Arras, de Martin Béguin de Cambrai, de Quesne de Béthune, de Raoul de

Beauvais, de Raoul de Soissons, de Regnier de Quaregnon, de Rogeret de Cambrai, de Robert de Chastel d'Arras, de Thierry de Soissons, et d'autres. Tous ont laissé des chansons avec la musique. Hues de Saint-Quentin et un trouvère anonyme, désigné sous le nom de *Chanoine de Saint-Quentin*, sont ceux dont l'auteur des notes s'occupe spécialement. Il donne deux chansons du premier. Le sujet de la première chanson est une satire adressée à ceux qui ont pris la croix, et qui, au lieu de secourir leurs frères prisonniers dans la Terre Sainte pour gagner leur part de paradis, mettent Dieu en oubli pour de l'argent. M. Gomart donne le chant de cette pièce dans l'ancienne notation, d'après le manuscrit n° 184 du supplément français de la Bibliothèque nationale de Paris, avec la traduction en notation moderne que j'en ai faite à sa demande, ainsi que de trois autres pièces. L'air de cette première chanson est d'une mélodie fort agréable.

La deuxième chanson de Hues de Saint-Quentin est du genre pastoral; le sujet est une bergère à qui l'on offre de l'argent et de beaux habits en échange de son amour, et qui, dit-elle, préfère ses chansons et sa gaieté. M. Gomart m'avait envoyé deux copies avec deux chants différents, l'un d'après le manuscrit n° 184, cité précédemment; l'autre, d'après le manuscrit n° 7,222 de la Bibliothèque nationale de Paris. L'air du premier manuscrit est noté d'une manière si défectueuse, que la tonalité est aussi altérée que le sens mélodique. Je crus donc devoir préférer l'autre; mais celui-ci n'a point été composé pour la chanson. C'est une mélodie populaire que j'ai trouvée plusieurs fois dans les manuscrits sur d'autres paroles; elle est d'un très-bon caractère rhythmique.

La chanson du chanoine de Saint-Quentin, nonobstant l'habit et la position du trouvère, est une chanson d'amour. Il est vrai que le prêtre-musicien y vante autant la sagesse que la beauté de sa dame. C'est un air fort singulier que celui de cette chanson. La notation du manuscrit est assez correcte; les signes d'ornement du chant y abondent, et la mélodie est évidemment du treizième mode.

La dernière pièce publiée par M. Gomart est une complainte de la dame de Fayel sur l'absence du châtelain de Coucy. Les paroles de cette complainte ont été déjà publiées par M. Francisque Michel, dans son recueil des chansons du châtelain de Coucy, et par M. Leroux de Lincy, dans le premier volume de son *Recueil de chants historiques français*; mais la mélodie était restée inédite. Cette mélodie est remarquable par la carrure des phrases et par ses ornements.

La notice publiée par M. Gomart sur l'illustre musicien Josquin Desprès n'ajoute pas beaucoup de lumières à ce que nous possédions, parce qu'il n'a pas retrouvé de monuments contemporains; mais les rapprochements qu'il fait de quelques indications déjà connues, donnent de la vraisemblance à l'opinion des auteurs qui pensent que ce grand artiste est né à Saint-Quentin; qu'il y apprit la musique dans la maîtrise de la cathédrale, et qu'il y revint pourvu d'un canonicat en 1524.

Les renseignements fournis par M. Gomart sur Louis ou *Loyset* Compère, autre musicien du xve siècle, sont beaucoup plus importants. On se rappelle peut-être la grande querelle que m'a faite Kiesewetter dans le trente-neuvième volume de la *Gazette musicale de Leipsick* (pages 565 et suivantes), à propos de l'article *Compère* de ma *Biographie universelle des musiciens*. J'avais dit dans cet article, contre l'opinion de Baini et de Kiesewetter, qu'il est vraisemblable que Compère était né dans l'ancienne Flandre française et non en Normandie, comme le prétendent ces auteurs, qui le confondent avec *Loyset Piéton*, né réellement en Normandie. Kieseweter employa trois colonnes et demie de la *Gazette musicale* à me réfuter et à soutenir l'identité de Compère avec Piéton, ainsi que son origine normande. M. Gomart s'est chargé de terminer le procès, d'abord par le témoignage de Collète et de Hémeré, qui ont écrit savamment sur les antiquités de Saint-Quentin et du Vermandois. Ces auteurs, sur des renseignements puisés dans les registres du chapitre, ont établi que Louis Compère est né à Saint-Quentin, et qu'il y fut d'abord enfant de chœur à la collégiale; mais ensuite il publie un document bien plus important pris dans le manuscrit de Quentin Delafons, et qui me donne complétement raison contre les attaques du savant auteur allemand. Voici ce passage tiré du manuscrit dont il s'agit.

« Plus bas, et à la porte du vestiaire, on rencontre la sépulture de » Me Compère (Louis), chanoine et chancelier de cette église, avec ces » vers écrits tout à l'entour d'une grande pierre noire, qui nous ap- » prennent qu'il est mort le 16 août 1518 :

» Hoc tegitur saxo Ludovicus Compater unus,
» Musarum splendor dulcisonumque decus;
» Mille annis jungas quinquagintos ter quoque senos
» Sextano augusti morte solutus obit.
» Quisquis præteriens legis hoc, subsiste parumper
» Pro quamcumque potes manibus opem. »

« A peu de distance de cette sépulture, on trouve encore, contre le » gros pilier de la chapelle de Notre-Dame-de-Lorette, cette inscription » gravée sur une plaque de cuivre :

» EPITAPHIUM LUDOVICI COMPATRIS QUONDAM HUJUS ECCLESIÆ CELEBRIS
» CANONICI CANTORIS-VE EXIMII.

» Clauditur obscuro Ludovici Compatris antro
» Rodenda a propriis hic caro verminibus
» Musas dum vixit nobis confrater amænas
» Excoluit, manes sint ubi vita docet
» Carmina quæ tumulo sunt circum scripta legenti
» Annus quo periit proditur atque dies.
» L'an 1518, en août, 16e jour.

» Et ici, sont deux mains jointes ensemble avec ces mots : *Comme* » *à Compère.* »

La notice qui suit celle de Compère n'offre pas moins d'intérêt, car elle a fourni des renseignements positifs sur le célèbre musicien Jean Mouton, qui n'était guère connu que par ses ouvrages. Glaréan l'avait vu à Paris en 1521, et s'était entretenu avec lui au moyen d'un interprète; mais il ne nous apprend rien sur sa patrie. Guichardin en faisait un Belge; mais la notice de M. Gomart dissipe tous les doutes et nous apprend une circonstance inconnue jusqu'à ce jour, à savoir que le véritable nom de Mouton n'était pas celui sous lequel il est connu, mais qu'il s'appelait *Jean de Hollingue*, dit *Mouton*. Son épitaphe confirme l'assertion de Glaréan, qu'il fut chanoine de la chapelle de François Ier; enfin, nous y voyons qu'il fut chantre de Thérouanne, et qu'il mourut chanoine de Saint-Quentin, le 31 octobre 1522. Voici cette épitaphe placée près du vestiaire dans l'église collégiale de cette ville : *Ci-gist maistre Jean de Hollingue, dit Mouton, en son vivant chantre du roy, chanoine de Thérouanne et de cette église, qui trespassa le pénultième jour d'octobre MDXXII. Priez Dieu pour son âme.*

D'autres notices ont aussi de l'intérêt, quoique moins importantes sous le rapport du talent des personnages. Ainsi, j'avais signalé l'existence d'un musicien français au xvie siècle, nommé *Allart*, d'après un compte de la chapelle du roi Louis XII et des morceaux de sa composition, publiés dans les collections du temps; mais j'ignorais le prénom de cet artiste, le lieu de sa naissance, ses diverses qualités et emplois. Or, Quentin Delafons, mis à contribution par M. Gomart, nous apprend que le prénom de Allart était *Simon*, qu'il était né à Péronne, qu'il fut chantre de l'église de St-Quentin et de la chapelle des rois de France, puis qu'il eut la dignité de chanoine de St-Quentin, et qu'il mourut après 1530. Il fut enterré dans les bas-côtés de l'église collégiale, devant la chapelle St-Georges. On lisait sur sa pierre tumulaire : *Cy-gît vénérable personne maistre Simon Allart, natif de Péronne, en son vivant chanoine et chantre de l'église de céans, et trespassa le XVIIe... Priez Dieu pour le repos de son âme* Bien que la date de sa mort fût effacée, Delafons croit qu'il devait vivre encore vers 1530, et s'appuie sur le fait suivant : « Il vivait à Saint-Quentin environ vers 1530, ce » que je juge, d'autant qu'il a fait faire les vitres des grandes croisées » du portail l'Amoureux, auxquelles vitres il est dépeint. »

Les recueils de chansons et les motets publiés par Nicolas Duchemin et Robert Ballard contiennent des morceaux composés par un musicien

français nommé *Leschenet*; on ne savait rien de cet artiste ; quelques mots de notes de M. Gomart nous apprennent que son prénom était *Didier*, et qu'il était chantre de la chapelle du roi et chanoine de Saint-Quentin en 1518.

Enfin, les notes de M. Gomart fournissent des renseignements positifs sur Jean-Valentin Bournonville, Antoine Cousu, Arthur Aux-Cousteaux, le Bigot, Gobert, et de très-bonnes notices sur Jumentier et Neukome. Ce travail consciencieux prendra donc une place honorable parmi les bons écrits qui ont pour objet l'histoire de l'art et des artistes.

FÉTIS père.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, l'*Enfant prodigue*.

*** La *Corbeille d'oranges* a été donnée lundi et vendredi. La charmante partition d'Auber, et la grande cantatrice qui lui sert d'interprète, obtiennent toujours le même succès, et se partagent les bravos de la salle entière.

*** Mlle Masson a fort bien chanté mercredi le rôle de Léonor dans la *Favorite*.

*** Le roi de Prusse vient de conférer la croix de l'ordre du Mérite dans les sciences et les beaux-arts, à M. Auber, notre illustre compositeur.

*** Hier samedi a eu lieu le concours préparatoire pour le prix de composition musicale à l'Institut. Les concurrents étaient au nombre de huit. Samedi prochain, les membres de la section de musique jugeront leur travail consistant en une fugue et un chœur, et désigneront ceux qui devront entrer en loges pour le concours définitif.

*** On annonce les prochains débuts de M. Chapuis, dans le rôle de Jean de Leyde, du *Prophète*.

*** Mardi prochain, à une heure trois quarts, l'assemblée annuelle de l'Association des artistes dramatiques aura lieu dans la salle de concert de l'Association des artistes-musiciens, bazar Bonne-Nouvelle.

*** Vieuxtemps et Edouard Wolff sont partis pour Caen et Beauvais, où ils donneront des concerts. Les deux artistes étaient à peine de retour du brillant voyage qu'ils ont fait ensemble à Metz et à Nancy. Le premier, dans sa fantaisie sur *Norma*, dans le *Carnaval de Venise*, dans le *Yankee doodle*; le second, dans sa *Chanson polonaise* et son *Chant bachique*, avaient obtenu le succès d'enthousiasme qui appartient à des talents d'un ordre si élevé.

*** Le comité de l'Association des artistes musiciens s'est réuni jeudi pour la première fois, depuis l'assemblée générale et a procédé à la reconstitution de son bureau. M. le baron Taylor a été réélu président à l'unanimité. MM. Edouard Monnais, Georges Bousquet, Charles Debez et Prumier, ont été de nouveau choisis pour vice-présidents, et M. Zimmerman succède, en cette même qualité, à l'illustre Spontini. Les secrétaires sont MM. Jules Simon, Lebel, Petiton, Jancourt et Conrad. La commission des pensions se compose de MM. Edouard Monnais, Laty, Debez, Prumier, Duzat, Conder, Wacquez et Montsimon; la commission des comptes et du contrôle du personnel, de MM. Debez, Prumier, Dauverné, Labro, Taskin, Duzat, Triebert, Dauverné, Devaux, Proust, Wacquez et Demol. M. Triebert continue de remplir les fonctions d'archiviste, et la commission de correspondance a pour membres MM. Georges Bousquet, Jules Simon, Zimmerman, Lebel, Petiton Jancourt, Conrad, Maurice Bourges, Henri Gautier, Gouffé, Laty, Léon Kreutzer, Kastner, Artus, Proust, Taskin, Montsimon et Demol.

*** M. Hubert, directeur de l'Orphéon, a réuni dans la salle de Sax, le 25 du mois dernier, les élèves de ses cours particuliers, qui ont exécuté avec la plus grande précision différents morceaux de nos grands maîtres. Nous avons surtout remarqué l'excellent effet des parties de *soprani*, remplies par de jeunes demoiselles de la Société, dont quelques-unes même ne sont encore que des enfants. La réunion de toutes ces voix fraîches et pures donnait un charme tout particulier à l'exécution. Cette séance n'a pas été stérile pour l'infortune. Entre les deux moitiés de ce concert, M. Hubert a fait un chaleureux appel à la bienfaisance de son auditoire. La quête a produit 188 fr. qui ont été versés à la caisse de secours des artistes musiciens.

*** Mme Rossi-Caccia, qui, depuis quelques années, chantait en Italie et en Espagne, est de retour à Paris, où l'on se souvient de son talent.

*** Une salle nouvelle destinée à des concerts ainsi qu'à des représentations théâtrales, a été construite par M. Barthélemy dans la rue Saint-Nicolas, près de la rue de Lancry. De grandes innovations ont été tentées par le constructeur, sous le rapport de l'acoustique, de l'éclairage et de la disposition générale. L'inauguration de cette salle aura lieu le 19 de ce mois par une fête de bienfaisance dont M. le Président de la République a bien voulu accepter le patronage et dont nous publions le programme, affiché déjà sur tous les murs de Paris : 1° Prologue en vers par M. Méry, récité par Mlle Jouvante ; 2° Concerto composé et exécuté pour la première fois à Paris par Vieuxtemps ; 3° le *Manteau*, comédie jouée par Mlle Madeleine Brohan et M. Geffroy, de la Comédie-Française ; 4° Chœur aérien, poésie de M. Méry, musique de M. E. Reyer, chanté par des voix de femmes placées dans le balcon circulaire suspendu à la voûte de la salle ; 5° le *Sélam*, symphonie orientale de MM. Théophile Gautier et Reyer, exécuté par 275 musiciens de la société Berlioz et dont les solos seront chantés par Mlle Dobré, MM. Jourdan, de l'Opéra-Comique et Laurent, de l'Opéra. C'est M. Reyer lui-même qui conduira l'orchestre.

*** La romance, *Vous, mon Ange*, vient d'être interprétée d'une manière fort remarquable par un jeune élève du Conservatoire, dans une réunion intime. Cette mélodie de M. Léon Bizot, écrite pour voix de baryton, sera recherchée par les amateurs.

*** *Le Favori des salons*, tel est le titre d'un charmant quadrille de G. Amadès. Il justifie si bien son titre, que nous aimons à mentionner son succès.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Besançon*. — Une nouvelle société philharmonique vient de s'établir ici dans la salle des concerts de la Halle. Une foule nombreuse assistait à ce réveil musical, digne du plus vif intérêt. M. Corrion, musicien au 2e léger, tient avec énergie, et d'une manière distinguée, le bâton de chef d'orchestre. Les différents morceaux de sa composition qu'il a fait exécuter réunissent la science à la grâce naïve. La pensée en est heureuse, le jet hardi ; et, chose remarquable pour un début, la main des élèves n'a pas un instant trahi le maître. Ces différentes compositions, vivement applaudies, prouvent de reste combien M. Corrion était digne du prix du Conservatoire et de la médaille que MM. les musiciens de Besançon viennent de lui décerner. Il n'y a qu'une voix sur la précision et l'ensemble de l'orchestre ; les chœurs ont fait grand plaisir. Une souscription d'amateurs s'organise pour assurer l'avenir de la nouvelle société.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 3 juin. — Le concert donné par Ernst, dans les salons d'Hanover square, avait attiré une foule immense. Le grand violoniste a plus que justifié l'empressement extraordinaire dont il était l'objet, par le talent qu'il a déployé dans l'exécution de l'admirable concerto de Beethoven. Il serait impossible de rendre l'impression qu'il a produite : les bravos et les acclamations l'ont suivi au moment où il quittait l'orchestre, et l'ont forcé de reparaître. Ernst a joué de plus deux solos, le *Rondo Papageno* et la fantaisie sur le *Pirate*. Le concerto avait été supérieurement accompagné par l'orchestre sous la direction de M. Charles Eckert, qui a conduit aussi les deux solos. — Dans le concert donné par Jacques Blumenthal, chez la duchesse de Sutherland, Mario seul chantait à côté du jeune pianiste, qui a joué une fantaisie intitulée : *Scene de ballet*, une marche funèbre et une marche militaire, un choix de fleurs emblématiques, des mazurkas et le chant national des Croates. Mario a chanté *Il mio tesoro*, de Mozart, une romance italienne, *Mina* et la *Fille du Pêcheur* de Meyerbeer.

*** *Berlin*, 30 mai. — A l'occasion de l'inauguration du monument de Frédéric II, le roi a chargé M. Schlesinger, éditeur de musique en cette ville, de publier quatre marches militaires composées par le grand roi, entièrement inédites, et dont S. M. possède les partitions autographes. L'une de ces marches porte la date du 4 juin 1745, jour où Frédéric gagna la bataille de Hohenfriedberg en Silésie.

— Le nouvel intendant des théâtres royaux annonce qu'il est bien décidé à abolir la claque. Dans ce but, il est enjoint à toute personne ayant des billets gratuits, de s'abstenir de toute marque d'approbation ou d'improbation. On ne dit pas quelle peine sera appliquée au délinquant, ni comment on distinguera les spectateurs payants de ceux qui seront entrés par faveur. En tout cas, la mesure est bizarre et ne paraît pas destinée à produire un grand effet. — Le *Camp de Silésie*, de Meyerbeer, a été représenté deux jours de suite, pour la fête de l'inauguration de la statue du grand Frédéric. L'affluence de public était immense. — On vient d'inaugurer le monument élevé à Nicolaï dans le cimetière d'Oranienbourg.

*** *La Haye*, 29 mai. — Le concours pour le prix de la mise en musique d'un opéra comique français, par un compositeur néerlandais, vient d'être terminé. La commission chargée de juger ce concours a reçu en tout cinq partitions, et elle a décerné le prix, consistant en une médaille d'or de la valeur de 1,000 florins (2,000 fr.) à M. Martin Lazare, très jeune homme, qui s'est déjà fait connaître par plusieurs compositions bien accueillies tant en Hollande qu'à l'étranger. L'opéra dont il a écrit la musique a pour titre : *le Roi de Bohême*, et il est en un acte. On le mettra immédiatement à l'étude au théâtre royal français de cette ville. M. Grisar, de Paris, membre de la commission, qui a examiné les ouvrages des concurrents, vient d'être nommé par le roi chevalier de l'ordre royal de la Couronne de chêne.

*** *Bâle*, 24 mai. — Une grande fête musicale vient d'être célébrée ici : la *Création*, d'Haydn, y a été exécutée avec un succès complet sous la direction de M. Reiter, l'habile chef qui avait été appelé en 1839 pour diriger l'orchestre de l'opéra allemand, et à qui l'on doit l'exécution successive du *Messie*, du *Paulus*, d'*Elie* et de *Machabée*. Le personnel se composait de 150 chanteurs et de plus de 100 instrumentistes. La belle voix de Mme Reiter, qui chantait le rôle de l'ange Gabriel, a produit un excellent effet : les chœurs et l'orchestre ont été admirables. Un banquet et un bal succédaient à la fête musicale.

*** *Leipzig*. — M. Staudigl a clos la série de ses brillantes représentations par un concert dans lequel il a excité l'enthousiasme de toute la salle.

*** *Weimar*.—Liszt va prendre, dit-on, la direction du théâtre grand-ducal, en remplacement de l'intendant actuel, Zigesar.

*** *Vienne*. — Le nouvel opéra de M. Adam, *Giralda*, et le *Val d'Andorre*, de Halévy, seront représentés incessamment au Théâtre de la Cour.

*** *Hambourg*. — Mme Gundy a débuté avec un éclatant succès dans le rôle de Valentine des *Huguenots*. Elle a été rappelée sur la scène à plusieurs reprises.

*** *Saint-Pétersbourg*.— La Société philharmonique de Saint-Pétersbourg, après avoir nommé membre honoraire M. Meyerbeer, vient de décerner le même honneur à MM. Spohr, Vieuxtemps et Damcke. Un magnifique diplôme a été expédié à chacun des nouveaux membres honoraires.

*** *Constantinople*, 17 mai. — Au théâtre de Pera, les partisans de Mlle Lotti et les admirateurs de la prima donna Perso, en sont venu aux mains. Un individu, naïf de Céphalonie, qui voulut mettre le bola, fut poignardé par derrière. Ses funérailles ont eu lieu ce matin. On craignait à cette occasion de nouveaux désordres, parce que les Grecs se proposent de venger la mort du malheureux Cephaliote sur les Italiens; c'est à cette dernière nationalité qu'appartient l'assassin. Heureusement, ces craintes ne se sont pas réalisées.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS ET Cie,

Editeurs, 87, rue Richelieu, et 40, rue Vivienne, à Paris.

LES MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO DE

ZERLINE

OU

LA CORBEILLE D'ORANGES,

Opéra en 3 actes, paroles de M. SCRIBE, musique de

D. F. E. AUBER.

POUR PARAITRE LE 15 JUIN.

LA TEMPESTA,

Opéra en 3 actes, précédé d'un prologue. — Traduction italienne de GIANNONE.

MUSIQUE DE

F. HALÉVY,

DE L'INSTITUT.

CATALOGUE DES AIRS DE CHANT DÉTACHÉS

Arrangés par A. DE GARAUDÉ.

N° 1. Preghiera (Coro) : *Nume che irato i flutti.*
2. Cavatina di Miranda : *Parmi una voce.*
3. Romanza di Prospero : *Sorge un fior.*
4. Terzetto : *In quest'isola rapita.*
5. Cavatina di Fernando : *Cara soave aerea.*
N° 6. Duetto di Miranda e Fernando : *Qual mai diva.*
7. Aria di Calibano : *Come il serpe calpestato.*
8. Canzone di Stefano : *Santo liquor che infondi.*
9. Scena ed aria di Prospero : *Voi che la sorte.*
10. Duetto di Miranda e Fernando: *Questa fronte, questo viso.*

Quadrille de **MUSARD** pour le Piano	4	50
Sturm-Valse par **Emile ETTLING** pour le Piano	5	»
Redowa id. id.	4	»
Polka par **J. PASDELOUP,** id.	4	»
F. BURGMULLER. — Op. 99. — Fantaisie brillante pour le Piano	5	»
H. ROSELLEN. — Fantaisie pour le Piano	7	50

En vente, chez EDMOND MAYAUD, éditeur, boulevart des Italiens, 7, à Paris.

NOUVEAUTÉS POUR LE PIANO

Sur la CHANTEUSE VOILÉE par Victor Massé.

A. GORIA OP. 60.

Morceau de salon sur la *Chanteuse voilée*..... Prix : 6 fr.

J.-B. DUVERNOY OP. 197.

Fantaisie sur les motifs de la *Chanteuse voilée*..... Prix : 6 fr.

J. ARNOLD.

Deux fragments sur les motifs de la *Chanteuse voilée*. Chaque. Prix : 5 fr.

GIUSEPPE DANIELE.

Polka-Mazurka de la *Chanteuse voilée*, ornée du portrait de Mlle LEFEBVRE, par ALOPHE..... Prix : 3 fr.
L'Irrésistible, grand galop de la *Chanteuse voilée*..... Prix : 4 fr.

NOUVEAUTÉS POUR LE PIANO.

PAUL WAGNER. Universel-galop, souvenir de l'*Exposition de Londres*. Prix : 3 fr.
MAURICE KAUFMANN. Grande valse brillante. Op. 15. — 6 fr.

DEUX NOUVELLES COMPOSITIONS

DE **F. MASINI.**

LE PAUVRE
PAROLES DE
GUSTAVE MATHIEU.
N° 1. Pour voix de Baryton ou Basse 3 fr.
2. Id. de Tenor ou Soprano. 3 fr.

LE CHEMIN DES AMOUREUX
PAROLES DE
CHARLES, M. DELANGE.
N° 1. Pour voix de Soprano ou Ténor. 2 50
2. Id. de Baryton ou Contralto 2 50

NOUVELLE COMPOSITION DE

Mme VICTORIA ARAGO.

Le Furet du Bois-Joli, Chansonnette, paroles de **CHARLES, M. DELANGE**..... 2 fr. 50 c.

BOLÉRO faveri de la ***Chanteuse voilée***, chanté par Mlle LEFEBVRE et Mme UGALDE dans les concerts. — 6 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. | N° 24. | 15 Juin 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Ce, 13, Regent street
St-Petersbourg. Bellizard.
New-York. Schaefenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
Bote et Bock, 12, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois.
30 centimes la ligne	pour 3 fois
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Ceux de nos abonnés qui n'ont pas reçu, avec notre dernier numéro, BLANCHE, polka-mazurka, par Burgmuller, la recevront avec le numéro de ce jour.

SOMMAIRE.— Théâtre de l'Opéra, reprise du *Prophète* avec l'Alboni. — Début de M. Chapuis. — Association des artistes musiciens, fête musicale de Troyes, par **Georges Bousquet**. — Les Eaux-Bonnes, de Henri Nicolle.— Correspondance, Bruxelles et Berlin. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

Reprise du PROPHÈTE. — L'ALBONI *dans le rôle de Fidès. — Début de M.* CHAPUIS *dans celui de Jean de Leyde.*

La centième représentation du *Prophète* n'est pas éloignée, et le chef-d'œuvre n'est âgé que de deux ans et deux mois. On peut dire que, dans ce court espace, le rôle de Fidès a été créé deux fois, par Mme Viardot et par l'Alboni, qui s'y sont montrées l'une et l'autre avec des qualités également supérieures, mais sous des aspects tout différents. Malgré le succès réel et bien constaté de la *Corbeille d'oranges*, l'Alboni ne pouvait tarder à reparaître dans un rôle qui avait été pour elle l'occasion d'un premier triomphe plus difficile que le second, puisqu'elle y succédait à une artiste hors ligne pour laquelle ce rôle avait été conçu et écrit par Meyerbeer.

A la seule annonce du *Prophète*, la foule s'est émue, et vendredi soir la vaste salle de l'Opéra s'est trouvée trop étroite pour tous ceux qui voulaient y pénétrer. L'Alboni a chanté de nouveau l'admirable rôle avec cette simplicité, cette pureté, nous dirons même cette *bonté* maternelle, dont elle a si noblement empreint le caractère de la *Mérope* lyrique. Elle y a été applaudie, acclamée, rappelée, comme elle méritait de l'être, avec enthousiasme et transports.

A côté d'elle, un jeune homme, un élève du Conservatoire, M. Chapuis, débutait dans le rôle de Jean de Leyde, que Roger a aussi marqué de son cachet, que Gueymard a pris ensuite avec un talent remarquable. M. Chapuis est doué de l'une des plus belles voix que nous ayons entendues, voix de ténor ayant le timbre et l'ampleur du baryton dans le médium, mais n'atteignant qu'avec effort les notes aiguës. Il est bon musicien et prononce admirablement, de telle sorte que pas une syllabe n'échappe à l'oreille. Voilà certes un contingent qui doit faire de M. Chapuis un sujet exceptionnel ; mais que voulez-vous? l'homme n'est pas parfait, suivant l'axiome vulgaire. On a beaucoup parlé, dans ces derniers temps, du Conservatoire et de son pensionnat. Nous avons dit, et nous maintenons notre dire, qu'en général les élèves sortent trop tôt de cette école, qu'on les y prend trop verts et qu'on leur fait plus de tort que de bien. M. Chapuis est-il de ce nombre ? Oui, si, en restant pensionnaire quelques mois de plus, M. Chapuis eût consenti à étudier une partie de l'art qu'il a trop négligée et qui lui manque complétement, la mimique. On a peine à comprendre qu'un artiste qui met tant d'intelligence et d'émotion dans son chant, en mette si peu dans le jeu de sa physionomie, dans sa démarche, dans ses gestes. Sous ce rapport, M. Chapuis n'en est pas même à l'instinct ; il a donc plus de chemin à faire qu'aucun autre pour arriver jusqu'à l'art, et il faut qu'il y arrive, sans quoi sa voix même ne lui suffirait pas. Un premier jour, un jour de début, on a de l'indulgence et de la bonne volonté, du moins à Paris, car en province, c'est tout le contraire ; mais plus tard, on exige davantage, car on est pleinement en droit d'exiger.

Le rôle de Jean de Leyde n'a pas été écrit pour une voix telle que celle du débutant, voix spéciale, qui ne serait pleinement à l'aise que dans les rôles de ténor bas, comme celui d'*Otello*, par exemple. Il y aurait donc injustice à relever quelques notes malheureuses, et à ne pas les attribuer soit à la *tessiture* du rôle, soit à l'inévitable oppression d'une épreuve comme celle que subissait M. Chapuis, en face d'une salle remplie jusqu'aux combles, et de critiques armés jusqu'aux dents. L'essentiel pour lui, c'est que l'épreuve ait été favorable, et nous croyons qu'il n'a qu'à s'en féliciter.

Mlle Poinsot continue de tenir avec un vrai talent le rôle de Berthe, qui, dans certaines villes du Nord et du Midi, est regardé comme le rôle principal. Il serait trop long de parler du reste de l'exécution qui concourt si largement à l'effet colossal de l'œuvre. La recette s'est élevée aux mêmes proportions que l'effet. R.

ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS.

FÊTE MUSICALE DE TROYES.

Paris, le 12 juin.

Vous m'avez fait l'honneur de me demander pour vos lecteurs les détails de la fête musicale donnée à Troyes les 1er, 2 et 3 de ce mois. Je vais m'efforcer de répondre aussi bien que je pourrai à cette flatteuse marque de votre confiance.

Sans doute vous avez pensé que j'étais plus que tout autre à même de vous parler pertinemment de ce qui s'est fait pendant ces trois journées. Mais sied-il bien, diront ceux qui ne sont pas là-dessus de votre avis, — de ces gens, vous le savez, on en trouve toujours, partout et à propos de toute chose, même de la chose la plus inoffensive, — sied-il bien, diront-ils, à un acteur de rendre compte de la pièce dans laquelle il a joué un rôle? Soit, je leur accorde que cela n'est pas convenable, bien que je ne le tienne pas pour démontré. Cependant,

il me paraît présumable que le récit le plus véridique d'une campagne, ou du moins celui dont l'authenticité sera, par la suite des temps, le moins sujette à contestation, doit être le bulletin fait et envoyé par le général d'armée. — Vous allez voir que les gens qui tout à l'heure étaient en dissentiment avec vous sur ma qualité de narrateur, vont maintenant se récrier contre le tour hyperbolique de ma comparaison. — Eh! pourquoi donc? N'est-ce pas une véritable campagne que le comité de l'Association des artistes musiciens vient de faire? Oui certes; et une campagne telle qu'il serait à souhaiter, pour le bonheur de l'humanité, qu'il ne s'en fît pas d'autres désormais. Le but de la conquête, c'était le plaisir; les moyens, c'étaient l'art et la bienfaisance. L'ennemi qu'il fallait vaincre, c'était l'ennui, dont l'escorte habituelle, en de pareilles rencontres, est l'ignorance et l'égoïsme. J'ai pris part à cette lutte essentiellement pacifique; la direction des masses instrumentales m'avait été confiée. Honni soit qui mal y pense! Dépouillant toute fausse modestie, je vous avoue franchement, Monsieur, que je m'en fais gloire, et que j'estime comme l'un des beaux jours de ma vie, le jour où j'ai été appelé à remplir un rôle dans cette belle représentation qui vient d'être donnée dans la vieille capitale de la Champagne.

Il est temps que je commence, Monsieur, ce que j'ai à vous dire. Je n'ai pas besoin de vous prévenir d'avance que j'aurai soin de citer impartialement et de les signaler à l'estime publique, au fur et à mesure que l'occasion s'en présentera, les noms des artistes dont le talent a contribué à l'éclat de ces trois jours de fête.

La première journée était consacrée à des concours entre différentes sociétés orphéoniennes et entre plusieurs corps de musique de gardes nationales. La ville de Troyes avait fait appel, non-seulement aux villes voisines et aux départements limitrophes, mais encore aux départements éloignés et même aux sociétés chorales de l'étranger. L'inauguration du chemin de fer de Tonnerre à Dijon, qui s'est faite le même jour, a diminué quelque peu le nombre des concurrents, toutes les musiques des gardes nationales des pays que traverse la ligne de fer, depuis Paris jusqu'à Dijon, ayant été requises pour saluer au passage le Président de la République. Toutefois, la journée n'a pas été moins bien remplie, sinon plus abondamment. Dans la première division, ont pris part au concours les musiques d'Arcis-sur-Aube, de Bar-sur-Seine, de Montereau, de Troyes et de Villeneuve-sur-Yonne; dans la seconde division, les musiques d'Ervy, de Bercenay, de Piney, de Pougy, de Vauchassis et de Villenauxe; puis, se sont fait entendre, en dehors du concours et uniquement pour donner une preuve de leur zèle, les musiques réunies de Barberey, de Saint-Jean-de-Bonneval, de Saint-Lyé et de Saint-Martin-ès-Vignes, comprenant en tout cinquante-cinq musiciens, jouant, tous, des instruments de cuivre.

Le concours de chant était également établi par divisions indiquant les divers degrés de force des concurrents; les divisions dans ce concours étaient au nombre de quatre. La quatrième se composait: 1° des élèves de l'école normale de Troyes; 2° des élèves des cours de musique vocale des écoles primaires communales de la ville de Troyes et de l'école des Frères de Saint-Pierre; 3° des élèves des cours de musique vocale du collége de Troyes. La troisième division était formée par les orphéons de Nemours, de Sens et de Troyes. Les Orphéonistes lillois, la société des Enfants de Paris, la classe d'enseignement simultané du chant du Conservatoire de Paris formaient la seconde division. Enfin, dans la première division étaient comprises les sociétés chorales de la Belgique. Trois ou quatre s'étaient fait inscrire; la société des chœurs de Gand s'est seule rendue au concours.

A onze heures du matin, toutes ces sociétés de chant et tous ces corps de musique de gardes nationales se sont réunis et disposés en cortége sur la place de l'embarcadère du chemin de fer. La musique de la compagnie d'artillerie de la garde nationale de Troyes était en tête; après elle venait la musique de la garde nationale de la même ville, et puis les autres corps de musique, suivant le numéro d'ordre du concours, désigné par la voie du sort. Les sociétés de chant marchaient de même par rang de division et par ordre de numéro. Au centre des deux parties du cortége étaient placés les autorités municipales et les organisateurs de la fête, les membres du comité de Paris, ensemble avec les membres du comité de Troyes, les artistes invités à prendre une part active à la fête, et qui devaient, les uns et les autres, être les juges du tournoi musical. Ils étaient immédiatement précédés de la musique du 8e hussards, dirigée par M. Marotel, venue tout exprès de Fontainebleau pour être un des principaux ornements de cette journée. — Le cortége s'est mis en marche, et, au son des instruments militaires, a traversé une partie de la ville, qui semblait à la fois étonnée et charmée de la physionomie calme et solennelle de cette espèce de démonstration, en quelque sorte spontanée, et dépourvue à peu près entièrement, sans qu'il y parût à peine, de tout secours de police officielle, assaisonnement malheureusement obligé de nos cérémonies publiques de tout genre.

Arrivé sur la place de la Préfecture, le cortége se sépare en deux; les sociétés chorales entrent dans la vaste et belle halle aux blés, préparée pour les recevoir; les musiques des gardes nationales se rendent aux *Charmilles*, où doit avoir lieu leur concours en plein vent, *coram populo*. Le jury pour le concours de chant se composait de M. le baron Taylor, président du comité central de l'Association des artistes musiciens; de M. Doyen, président du comité de Troyes et de la Société philharmonique de cette ville; de MM. G. Bousquet, Delaporte, Hubert, Levasseur, de Lagrave, Proust, Wartel et Zimmerman. Le jury du concours des gardes nationales était présidé par M. Klosé, professeur de clarinette au Conservatoire et au Gymnase musical militaire, première clarinette de l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire et de l'orchestre du Théâtre-Italien. Parmi les membres de ce jury on remarquait M. Deffès, ex-pensionnaire de l'Académie de France à Rome; M. Dauverné aîné, professeur de trompette au Conservatoire, et quelques autres artistes distingués de Paris et de Troyes.

Les deux concours ont eu lieu simultanément, chacun devant un nombreux et très-attentif auditoire. Ils ont eu le résultat suivant:

Concours de musique des gardes nationales. — Première division. — 1er *Prix*. La musique de la garde nationale de Troyes, sous la direction de M. Nanjoux. — 2e *Prix*. La musique de Bar-sur-Seine, dirigée par M. Guérin. Un 3e prix, non mentionné sur le programme, a été décerné à la musique de Montereau, que dirige M. Lelong. Deux mentions honorables ont été obtenues par les musiques de Villeneuve-sur-Yonne et de l'artillerie de la garde nationale de Troyes, dirigées, l'une, par M. Papavoine; l'autre, par M. Cornesse. — Deuxième division. — 1er *Prix*. La musique de Villenauxe. — 2e *Prix*. Les musiques de Piney et de Pougy, dirigées par MM. Chatron et Royer. Une mention honorable a été décernée aux musiques réunies de Barberey, Saint-Lyé, Saint-Martin-ès-Vignes et Vauchassis, sous la direction de MM. Degois et Gaucherot. — En outre, il avait été décidé qu'une médaille serait donnée à la musique venue pour concourir du point le plus éloigné du chef-lieu du département de l'Aube, et une autre au corps de musique qui se serait fait remarquer par la meilleure tenue. La première de ces médailles a été obtenue par la musique de Villeneuve-sur-Yonne. Le même corps et celui de la garde nationale de Troyes ont partagé le prix de bonne tenue, et ont eu, pour cela, chacun une médaille spéciale.

Concours d'orphéons. — Première division. — 1er *Prix*. La Société des Chœurs de Gand. Cette division, ainsi que nous l'avons dit, devait comprendre plusieurs sociétés chorales belges. Bien que la Société des Chœurs de Gand s'y soit présentée seule, le jury a été d'avis que le concours n'en devait pas moins avoir son effet, et qu'il jugerait, après avoir entendu cette Société, s'il y avait ou non lieu à décerner un prix. Non-seulement le premier prix a été décerné à la Société des Chœurs de Gand, dirigée par M. Charlot, mais encore il l'a été par acclamation, tant l'exécution chorale de cette société a vivement impressionné le jury par son ensemble parfait, sa remarquable justesse, et

pardessus tout sa finesse de nuances. La décision du jury a été accueillie par les applaudissements unanimes de l'auditoire. — Deuxième division. — 1er *Prix*. La Société des Orphéonistes lillois, dirigée par M. Lavainne. — 1er *second prix*. La Société des Enfants de Paris, dirigée par D. Devins. — 2e *second prix*. La classe d'enseignement simultané du chant du Conservatoire de Paris, sous la direction de M. Ed. Batiste. Le concours de cette division a aussi causé la satisfaction la plus grande. La classe d'orphéon du Conservatoire, d'institution toute récente, s'y présentait, on doit le dire, dans des conditions inégales; néanmoins, l'état de progrès où elle est déjà parvenue, grâce au talent du professeur et au zèle des élèves, a déterminé le jury à lui décerner un prix que le programme ne mentionnait pas. La Société des Enfants de Paris a soutenu avec éclat sa réputation déjà ancienne. Mais les Orphéonistes de Lille ont surpris et ravi leurs juges et leurs auditeurs; ils auraient pu, peut-être sans désavantage, lutter avec les sociétés belges; c'est une justice que nous nous plaisons à leur rendre avec tous ceux qui assistaient à cette intéressante séance. — Troisième division. — 1er *Prix*. L'orphéon de Troyes, dirigé par MM. Arnaud et Uffoltz. — 2e *Prix*. L'orphéon de Nemours, dirigé par M. Lenglet. — Quatrième division. — *Prix unique*. Les élèves des cours de musique vocale des écoles communales de Troyes, dirigés par M. Arnaud.

La musique du 8e hussards, qui, à la séparation du cortége, avait suivi les orphéonistes sous la halle, a, pendant toute la durée de ce concours, et tandis que le jury votait pour les prix après chacune des divisions, fait entendre un grand nombre de morceaux de son répertoire. Chacun de ces morceaux produisait un effet croissant sur l'assemblée tout entière et provoquait des applaudissements de plus en plus chaleureux. A la fin de la séance, le jury, voulant donner à ce corps de musique, aujourd'hui l'un des plus remarquables de notre armée, un témoignage de sa haute estime, et se faisant en cela l'interprète du public, lui a décerné une médaille d'or de premier prix. Cette décision, ainsi que toutes les autres prises par le jury, a été reçue avec un complet assentiment.

A la fin de ces concours, le cortége s'est remis en marche et a parcouru la partie de la ville qu'il n'avait pas visitée le matin. Ainsi, tous les habitants de Troyes ont eu leur part musicale de cette première journée de fête. Le soir, un feu d'artifice a été tiré sur la grande place, près du canal latéral de la Seine et de l'embarcadère du chemin de fer, d'où le cortége était parti le matin.

La fête avait eu, le premier jour, un caractère uniquement populaire; le second jour, elle a été tout à la fois populaire et religieuse. A onze heures du matin, la magnifique cathédrale de Troyes était envahie par une foule empressée. Cinq cents voix y ont fait entendre, sous la direction de M. Delaporte, la messe spécialement écrite pour les orphéons de France par MM. Adam, Clapisson et Halévy, et digne en tout point du talent de ces maîtres. M. Uffoltz, l'habile organiste de cette église, a touché l'orgue à l'offertoire; et la musique du 8e hussards s'est encore signalée là par l'exécution de plusieurs morceaux avant et après le service divin. — A deux heures, la distribution des médailles décernées la veille aux concours, a été faite sur la place de la Préfecture, devant une immense affluence de spectateurs. La présidence de cette distribution de récompenses avait été déférée par les autorités de la ville de Troyes au Comité central de l'Association, en la personne de M. le baron Taylor, son digne fondateur, qui, cette fois, comme toujours, a su tirer de son cœur de ces paroles profondément senties dont l'accent va profondément remuer tous les cœurs, et auxquelles répond un enthousiaste hourra, le plus sublime, le plus consolant cri de joie qu'il soit donné à l'homme d'entendre; car il semble, au moment où ce cri retentit, que l'univers entier se réjouit dans une étroite et sainte union. — De la distribution des médailles, la foule s'est portée de nouveau à la cathédrale, où devait avoir lieu, à trois heures, le concert spirituel. Cette partie de la fête a été, si je ne me trompe, le plus original et, en même temps, le plus imposant épisode de ces trois journées: original, parce qu'en effet jamais encore, que je sache du moins, on n'avait tenté quelque chose de ce genre dans notre pays; imposante, parce que, dans l'enceinte sacrée, sous l'ogive majestueuse et élancée, tout revêt une forme solennelle qu'on chercherait vainement ailleurs. L'orchestre était adossé au chœur, au milieu de la grande nef; les masses chorales étaient placées en avant et se prolongeaient jusqu'au pied de la chaire; au centre des voix et des instruments s'élevait une estrade sur laquelle était placé un petit orgue d'accompagnement, tenu par M. Ed. Batiste; le chef d'orchestre et les chanteurs solos étaient aussi sur cette estrade. L'assistance était encore plus compacte que le matin. Le chœur était rempli de membres du clergé; Mgr l'évêque lui-même avait pris sa place habituelle sous le dais. Alors le concert spirituel a commencé.

Voici quel en était le programme: 1° improvisation sur le grand orgue, par M. Uffoltz; 2° chœur, *Psaume* 18e, de Marcello; 3° *Pater noster*, de G. Bousquet, avec accompagnement d'orgue, chanté par M. Wartel; 4° *Sanctus*, de la messe de Sainte-Cécile, d'Adolphe Adam, pour deux sopranos, chanté par Mlles Dobré et Morache, avec chœur et orchestre; 5° *Ave Maria*, de C. Proust, avec orgue, chanté par M. de Lagrave; 6° *Ave verum*, de Mozart; 7° *Pie Jesu*, de Zimmerman, avec orgue, chanté par Mlle Dobré; 8° *Laudi spirituali*, d'un auteur inconnu du xve siècle, chœur sans accompagnement; 9° *la Pénitence*, mélodie religieuse de Beethoven, avec orchestre, chantée par M. Wartel; 10° *O salutaris*, de Zimmerman, avec orchestre, chanté par Mlle Dobré; 11° *Alleluia*, de Haendel, chœur avec accompagnement d'orchestre; 12° improvisation sur le grand orgue, par M. Ed. Batiste. Les chœurs étaient conduits par MM. Delaporte et Arnaud. Je dirigeais l'orchestre; et, quoique chargé de cette mission, peut-être, au contraire, devrais-je dire par cela même que j'étais à ce poste d'honneur, je puis vous assurer que j'ai rarement vu un auditoire de concert plus fortement captivé que celui-ci, si j'en juge d'après l'attention soutenue qu'il a prêtée à tous les morceaux, le silence significatif avec lequel il écoutait chacun de ces morceaux, de la première à la dernière note, et le murmure plus significatif encore qui circulait d'un bout à l'autre du temple lorsque le dernier accord de chaque morceau achevait de vibrer, espèce d'applaudissement frémissant et contenu que le respect pour le saint lieu semblait seul empêcher d'éclater. Je ne suis pas éloigné de croire que, sous ces voûtes gothiques, consacrées au culte de Dieu, quelque action mystérieuse, mais réelle, opère ce singulier prodige, que les facultés sensitives de l'âme et la puissance d'impression de la mélodie et de l'harmonie sont ensemble et tout à coup centuplées. C'était aussi de la mélodie, et une très-belle mélodie, je vous assure, qui s'est répandue du haut de la chaire évangélique, comme une manne céleste, sur tous les assistants, et qui nous a pénétrés d'émotion et de reconnaissance, lorsque l'éloquent évêque de Troyes, Mgr Cœur, après l'*Ave verum*, de Mozart, a pris la parole afin de faire lui-même les honneurs de sa cathédrale, pour nous servir de ses propres expressions, aux étrangers, aux artistes qui étaient venus initier les habitants de Troyes à des jouissances intellectuelles inaccoutumées, et qui avaient trouvé parmi ces habitants une hospitalité si franche et si cordiale. L'éminent prélat n'a voulu être en reste avec personne, et cette fête, toute d'art et de bienfaisance, a été noblement mise par lui sous l'égide de la religion. Puisse un si bel exemple, que Mgr l'archevêque de Paris avait déjà donné, l'an dernier, à l'église Saint-Eustache, le jour de la fête de la patronne des musiciens, être imité par toute la France! Puissent tous nos prélats français faire entendre de temps en temps à leurs ouailles d'aussi éloquentes paroles sur la religion, sur l'art, sur le charité!

Je vous l'ai dit, Monsieur, et vous en pouvez juger maintenant, je l'espère: ce jour-là, la fête avait un caractère religieux et populaire, imposant et original; l'effet moral en a été considérable. L'avant-veille, assez peu de personnes dans Troyes croyaient au succès; à la fin de la seconde journée, si l'on avait annoncé pour la semaine suivante une fête pareille, je crois vraiment que toute la ville eût souscrit en masse. Cette seconde journée a eu encore un résultat qu'il n'est pas inutile de

mentionner. Les membres du clergé, présents au concert spirituel, entraînés par une force attractive qu'ils n'avaient peut-être pas, jusque-là, supposée à l'art musical, se sont tous engagés à assister au concert profane qui devait avoir lieu le lendemain à la halle aux blés, et pas un n'y a manqué. Au reste, le mot profane ne saurait être pris dans ce cas en mauvaise part, et nous ne l'employons que parce que l'usage le veut ainsi. Il n'y a véritablement de profane que ce qui est irrespectueux ; or, on ne devrait pas appeler de la sorte un concert dans lequel l'art est respecté, dont le programme ne tend qu'à augmenter l'admiration que l'art doit inspirer au public. Tel était le concert de la troisième journée, qui a dignement couronné la fête.

La halle aux blés, spacieux et monumental édifice, décorée avec une élégance simple, et par conséquent de bon goût, richement éclairée *a giorno*, comme on dit en Italie, offrait le plus ravissant coup d'œil. Afin qu'on ne soupçonne pas nos intentions, nous emprunterons les lignes suivantes à un journal de la localité. Regardant cette salle improvisée et ornée de la sorte : « C'est à coup sûr, dit-il, la plus remarquable soirée dont les annales artistiques de Troyes aient gardé le souvenir ! C'est un ensemble éblouissant de toilettes, de bouquets, de frais et gracieux visages. Nous étions tenté d'adresser à la vieille ville le reproche du poëte arabe à sa fiancée : « Pourquoi donc, méchante, » es-tu demeurée si longtemps cachée sous ton voile ? » On ne saurait mieux dire, ni plus galamment, et nous, qui l'avons vu, nous pouvons ajouter : ni plus exactement. Quant à moi, j'ai éprouvé un inexprimable bonheur à faire exécuter devant un auditoire aussi élégant, aussi nombreux, aussi sérieusement attentif, une œuvre telle que la symphonie en *ré* de Beethoven. J'oubliai bien vite les peines et les fatigues que m'avait coûtées aux répétitions la mise en mouvement d'un orchestre formé d'éléments hétérogènes, rassemblés pour ainsi dire inopinément, en sentant cet auditoire s'identifier sans effort à tous les traits de génie dont cette œuvre abonde, et cet orchestre répondre vaillamment à l'impulsion que j'essayais de lui donner. Artistes et amateurs de Paris, artistes et amateurs de province, tous ont bien fait leur devoir et bien mérité de l'Association, notre grande famille commune.

La partie vocale du concert s'est composée du duo de *Lucie de Lammermoor*, de Donizetti, chanté par Mlle Dobré et M. de Lagrave; de la scène de l'évocation des nonnes de *Robert le-Diable*, dite par M. Levasseur ; d'une mélodie de M. Cohen, intitulée l'*Attente*, chantée par Mlle Dobré ; du quatuor de l'*Irato*, de Méhul, chanté par Mlles Dobré et Morache, MM. Is. Pesme et Levasseur ; de l'air de *Jérusalem*, de Verdi, chanté par M. de Lagrave ; des couplets de Marcel dans les *Huguenots*, chantés par M. Levasseur ; du duo de *Guillaume Tell*, dit par MM. de Lagrave et Levasseur ; de l'air de *Fernand Cortez*, chanté par Mlle Dobré ; enfin du sextuor de *Lucie*, chanté par Mlle Dobré, MM. de Lagrave, Is. Pesme, Guérard, Fernando et Levasseur. Tous ces morceaux ont été chaleureusement applaudis ; le quatuor de l'*Irato* a été *bissé* ; Mlle Dobré n'a jamais chanté avec plus d'art et de charme ; M. Levasseur n'a jamais montré plus d'entrain ni de verve juvénile ; M. de Lagrave a préludé là par un brillant succès à ses prochains débuts sur notre première scène lyrique. Nous n'avons qu'un seul regret à exprimer, c'est que M. Wartel ait été empêché par une indisposition subite et assez grave, de prendre part au concert, comme l'annonçait le programme ; son talent si plein de distinction lui assurait sa part d'applaudissements. Il devait dire la scène de folie du second acte de *Charles VI*.

La partie instrumentale solo ne l'a cédé en rien à la partie vocale. Dans un duo pour hautbois et basson, MM. Triébert et Jancourt ont tour à tour et ensemble émerveillé, enchanté leurs auditeurs ; M. de Cuvillon, le violoniste au jeu classique, fin, pur, d'une délicatesse exquise, a fait admirer ses précieuses qualités en exécutant l'*andantino* et le *rondo russe* de de Bériot ; M. Klosé a dit avec une élégance de style et une sûreté d'embouchure sans égales, un air varié de clarinette de sa composition. Enfin, il était minuit lorsque l'ouverture du *Jeune Henri* a terminé cette soirée, et marqué par ses derniers accords la fin de la fête. Ajoutons, pour n'oublier personne, que M. Ed. Batiste a tenu le piano d'accompagnement, dans ce concert, avec autant de talent que de bonne grâce.

Tel est, Monsieur, le bulletin de cette campagne musicale. Le comité de l'Association peut à bon droit s'en féliciter, car jamais encore il n'avait aussi complétement atteint le double but que l'Association des artistes musiciens poursuit: le développement du goût de l'art musical en France, l'amélioration du sort des artistes musiciens. En tête de la liste des personnes qu'il faut remercier, il est juste de placer Mgr l'évêque de Troyes ; M. de Banten, préfet de l'Aube ; M. Ferrand Lamotte, maire de Troyes ; MM. Couturat et Parigot, ses deux adjoints ; par dessus tous les autres, M. Doyen, receveur général du département de l'Aube, et M. E. Rougé, inspecteur des contributions, l'un président, l'autre vice-président du comité de Troyes ; ils ont été les principaux organisateurs de la fête, comme en avait été l'instigateur M. E. Delaporte, l'infatigable propagateur de l'orphéon dans les départements de l'Est. J'adresse personnellement des remerciements aux artistes de Paris qui ont bien voulu m'aider en cette circonstance de leur modeste et inappréciable coopération. Cela m'est sans doute bien permis, et je regrette que la longueur inévitable de ma lettre me prive du plaisir d'ajouter tous leurs noms à ceux que j'ai déjà cités.

Mais il est un nom qui domine tous les autres, chaque fois qu'il s'agit d'une solennité semblable à celle dont la ville de Troyes vient d'être le témoin. Vous l'avez déjà deviné, c'est le nom de M. le baron Taylor. Tous ceux qui l'approchent dans le sein des comités des Associations qu'il a fondées, apprécient le cœur de cet homme de bien, son esprit et son âme d'artiste éminent ; mais nul ne peut apprécier les trésors de ce cœur, les ressources de cet esprit, la bonté de cette âme, mieux que celui qui le voit de près à l'un de ces moments décisifs où l'œuvre vraiment gigantesque, qu'il a créée, fait un pas en avant, démontrant d'elle-même que la lumière est, car il a voulu qu'elle fût, c'est-à-dire, pour parler plus positivement, que l'art et les artistes sont appelés à une destinée qu'aucun des siècles passés n'avait soupçonnée. C'est donc par le nom de M. Taylor que je terminerai ce que je persiste à nommer un bulletin, en reportant au président fondateur de l'Association la plus grande part de gloire de cette belle fête musicale de Troyes, que je m'obstine, si vous voulez bien me le permettre, à appeler une campagne.

Agréez, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments de considération distinguée.

GEORGES BOUSQUET.

LES EAUX-BONNES,

Par HENRI NICOLLE.

Ce n'est pas à nos lecteurs qu'il faut indiquer le rapport intime des Eaux-Bonnes avec l'art musical, et surtout avec l'art du chant. Si tous les larynx fatigués, si toutes les bronches épuisées, si toutes les poitrines souffrantes que les Eaux-Bonnes ont remis dans le meilleur état, pouvaient prendre à la fois la parole pour proclamer leur reconnaissance, ce serait un concert à ne pas s'entendre, un hymne d'actions de grâce qui s'élèverait jusqu'aux cieux.

Donc, nous sommes parfaitement dans la question, comme on dit à l'Assemblée législative et autres lieux délibérants, lorsque nous parlons du charmant petit volume consacré aux Eaux-Bonnes et à leur souveraine vertu, par M. Henri Nicolle. Le jeune écrivain a bien mérité de la musique en écrivant l'itinéraire que suivront si utilement les artistes et les amateurs blessés dans le combat, et qui les conduira devers cette partie des Pyrénées où coule la source bienfaisante où tant de voix chantantes et parlantes ont retrouvé leur fraîcheur et leur vigueur. M. Henri Nicolle décrit, non seulement la route, mais le pays, les mœurs ; il peint les physionomies, les attitudes ; il reproduit le langage et les conversations de tout ce qui respire aux Eaux-Bonnes et

dans les environs, soit voyageurs, soit indigènes. Il n'oublie pas ses rencontres avec Mlle Rosa-Bonheur, le Paul Potter français et féminin ; avec Mme Ugalde, la brillante cantatrice ; avec Obin, le jeune chanteur de l'Opéra. Mais ce qu'il raconte d'abord avec un vrai talent, ce sont les consultations du docteur Darralde, le Tronchin de l'endroit, « que tout le monde veut voir et surtout avoir vu ; » à la porte duquel les plus pressés vont faire queue avant l'aurore, et risquent de se tuer dans l'espoir de guérir.

Il n'est pas jusqu'à la chasse aux vautours dont l'écrivain ne retrace les émouvantes péripéties, quoique cette chasse n'entre pas positivement dans le régime prescrit aux pèlerins qui ne demandent que la santé. Ceux qui ne sont pas fâchés de rencontrer sur leur chemin un peu de poésie, en trouveront aussi dans le livre de M. Henri Nicolle, dans la chanson béarnaise qui commence ainsi :

Pourquoi vouloir qu'*une personne* chante
Lorsqu'*il* n'a pas son cœur en liberté?
Laissez chanter ceux *qu'ont* l'amour contente,
Et laissez-moi dans mon malheur pleurer.

Si la rime n'est pas riche, et si le français se sent un peu du voisinage des montagnes, nous n'en sommes pas moins de l'avis d'Alceste, et nous préférons cette chanson naïve à bien d'autres chefs-d'œuvre que nous ne voulons pas citer. Quant au livre dans lequel M. Henri Nicolle a enregistré jour par jour son voyage aux Eaux-Bonnes, nous sommes d'avis qu'il peut également plaire *avant, pendant* et *après*.

P. S.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles 27 mai 1851.

Monsieur le Rédacteur,

L'intérêt que vous portez à tout ce qui se rattache à l'art musical me donne l'espoir que vous voudrez insérer dans votre estimable journal quelques éclaircissements sur deux lettres de M. Camille Pleyel relativement à mon nouveau piano.

Je n'aurais rien à ajouter à la réfutation faite par M. Fétis de la première lettre de M. Pleyel si je ne sentais le besoin d'éclairer le public sur les faits que ce dernier s'efforce d'obscurcir.

Si je parlais à M. Pleyel, je lui dirais : Vous réclamez la priorité d'invention du chevalet compensateur dès 1836 ; comment se fait-il donc que l'instrument n'ait pas figuré à l'exposition de l'industrie en 1839 ni aux suivantes? Comment se fait-il enfin que vous ayez abandonné une si belle invention pour rentrer dans les habitudes communes? Mais ce n'est pas seulement à M. Pleyel que je dois parler, car la persistance qu'il a mise dans sa deuxième lettre à maintenir ce qu'il avait avancé dans la première, et sa manière de raisonner pour nier la possibilité que j'aie obtenu un brevet d'invention pour un nouveau piano en 1829, m'obligent à rétablir des faits irrécusables à la face du public.

M. Pleyel dit : *M. Sax père n'a pris ni en 1829 ni dans les années suivantes jusqu'en 1850, aucun brevet en France pour une invention applicable aux pianos.* Est-il possible que M. Pleyel se persuade qu'on ne prend de brevets qu'en France? M. Fétis a dit en cela la vérité comme dans tout ce qu'il a écrit. Il aurait pu ajouter que j'avais obtenu, par arrêté royal du 23 février 1828, un brevet d'invention de 15 années pour une nouvelle harpe, et, à la même date, un brevet d'invention de 15 ans pour un piano où je faisais décrire aux cordes des angles opposés au plan de la table. Il est donc évident qu'en supposant qu'il y ait eût similitude d'invention, j'aurais l'antériorité de huit années.

Je devais à M. Fétis, je me devais à moi-même, de donner des explications positives sur les faits ; mais je ne pouvais le faire sans avoir une connaissance parfaite du brevet de M. de La Brillantais, invoqué par M. Pleyel ; je me suis donc rendu à Paris, et mercredi, 21 mai, j'étais au ministère du commerce et avais entre les mains le brevet en question. Je m'attendais, d'après le titre qui est : *d'une nouvelle construction de pianos*, à trouver un plan descriptif présentant un piano de face et de profil ; mais je ne trouvai que deux feuilles volantes sur lesquelles on avait tracé des lignes décrivant des courbes et des angles. Du reste, point d'assemblage de l'instrument ; nulle apparence d'une nouvelle construction. Mon attention se porta sur deux choses qui me paraissaient être l'objet principal de l'invention, à savoir : une ligne horizontale représentant la table ; une perpendiculaire, le chevalet, et enfin, deux droites s'appuyant au sommet de la perpendiculaire, et formant un angle assez élevé jusqu'aux points de rencontre de l'horizontale, que l'auteur appelle *points d'attache*. J'entends par là, comme l'auteur, je suppose, le point où la corde est attachée d'un côté, et celui où elle aboutit à la cheville de l'autre. Or, suivant le plan de l'inventeur, il s'en suivrait que les cordes, décrivant un angle dans toute leur longueur, exerceraient une pression énorme sur la table, et qu'aucun barrage ne pourrait soutenir celle-ci Quel moyen a donc trouvé l'inventeur pour obvier à cet inconvénient radical? Le voici : il attache à son chevalet un fil de fer correspondant au sommet de la perpendiculaire et fixé à une traverse passant au-dessus des cordes, à l'effet d'opposer une résistance à la pression de celles-ci. Certes, l'idée n'est pas heureuse; car si le fil de fer allège la table, il anéantit en même temps la mobilité du chevalet qui doit communiquer à la table l'impulsion des cordes, d'où résulte la puissance vibratoire de l'instrument. J'en conclus donc que la sonorité en devait être considérablement atténuée, et que le remède était pire que le mal.

Dans sa description, l'inventeur dit *qu'on pourrait mettre de l'autre côté un chevalet semblable pour neutraliser la pression* du premier. Où est cet autre côté? L'auteur ne le dit pas, mais il faut que ce soit au-dessous de la table. Pour l'exécution de cette ingénieuse idée, je voudrais bien que l'auteur expliquât comment il se serait tiré d'affaire dans le haut de l'instrument. Le deuxième chevalet décrit dans son prétendu plan est très-large ; l'angle est formé dans son épaisseur et décrit un quasi-prisme avec l'horizontale : je défie qu'à l'exécution on puisse tendre les cordes sur un pareil chevalet et qu'on les fasse glisser pour les mettre d'accord.

Je me résume, et je dis qu'il n'y a aucune analogie entre mon piano et cette informe machine. Je ne puis croire que M. Pleyel s'y soit trompé. Mon invention n'est pas à l'état de projet; elle est réalisée. Tous les hommes compétents qui sont à Bruxelles ont joué ou entendu mon piano ; tous ont reconnu l'exactitude des faits mentionnés dans le beau rapport de M. Fétis.

A l'égard de ce que dit M. Pleyel, que mon brevet tomberait dans le domaine public s'il n'était pas exécuté dans le temps voulu, je le prie de croire que je n'en suis pas à mon coup d'essai; que cette invention est la dix-septième pour laquelle j'ai été breveté; que toutes ont porté leurs fruits; qur je connais fort bien la législation des brevets de tous les pays, et que je ne me laisse pas prendre au piége.

Agréez, Monsieur, l'expression de ma parfaite considération,

C. Sax.

Berlin, 9 juin.

Sans compter les grandes jouissances artistiques amenées par l'inauguration du monument de Frédéric-le-Grand, et auxquelles la musique a pris une large part, les dernières semaines n'ont pas été stériles en événements qui intéressent l'art musical. Les détails n'en sont pas assez saillants pour mériter une mention particulière ; mais l'ensemble suffirait pour motiver une longue épître, voire même une épopée tout entière.

Depuis quelque temps, un théâtre des faubourgs, celui de Frédéric Wilhelmstadt, a comblé une lacune dans le répertoire du grand opéra, en faisant revivre une série d'anciens opéras classiques, aimés du public ; dans le nombre se trouvent *Fra Diavolo*, d'Auber ; la *Dame Blanche*, de Boïeldieu ; *Belmonte et Constance*, de Mozart ; *Hieronymus Knicker*, et *le Docteur et l'Apothicaire*, de Dittersdorf : ces deux derniers ouvrages ont plus d'un siècle d'existence. L'exécution qui, par suite de la position du théâtre, ne pouvait être confiée qu'à des talents du second ordre, a été très consciencieuse ; l'ensemble a suppléé à l'éclat des détails, et le public s'est montré très-satisfait. Le principal mérite de ces représentations revient de droit à un habile musicien de Kœnigsberg, d'où est venu tout le personnel de la troupe, à M. Sobolewski. Un de ses opéras : *le Prophète du Khorassan*, que je n'ai pas entendu, a été représenté à cette occasion, et a obtenu un honorable succès.

Le Théâtre-Royal n'a pas vu avec plaisir l'entreprise de M. Sobolewski, M. de Hulsen, le nouvel intendant, ayant conçu lui-même le projet de faire jouer une série d'opéras anciens. On a commencé par *Iphigénie en Aulide*, la sœur aînée, mais bien moins vigoureuse, d'*Iphigénie en Tauride*. Malgré cela, cette œuvre est riche en beautés du genre le plus noble, et s'élève au niveau des créations les plus grandioses du maître. Aussi, l'effet a-t-il été immense, et il faut l'attribuer aussi bien à la valeur réelle de l'œuvre qu'à l'enthousiasme des admirateurs de Gluck, qui, dans ces occasions, ne manquent pas d'accourir en grand nombre. Mais ce qui a contribué le plus au succès, c'est le talent des cantatrices chargées des rôles principaux. Depuis quelques temps, notre Grand-Opéra possède une artiste, Mlle Jeanne Wagner, qui occupe aujourd'hui le premier rang dans la tragédie lyrique en Allemagne, et peut entrer en lice avec les talents les plus éminents à l'étranger. Mlle Wagner était chargée de représenter Clytemnestre, le caractère de femme le plus éner-

gique et le plus passionné qui ait été créé par Gluck. A côté de Mlle Wagner, paraissait, dans le rôle d'Iphigénie, la gracieuse et ravissante Mme Koester, tout aussi éminente dans son genre. Ces deux artistes se complétaient, comme les deux figures d'un groupe en marbre. Déjà, dans les *Capuletti et Montecchi*, elles avaient joué ensemble.

Dans *Iphigénie*, les deux talents en s'harmonisant ou se fondant l'un dans l'autre, produisirent un effet d'un ordre plus élevé.

Mlle J. Wagner est douée d'une haute stature qui ne manque pas de grâce; elle a des traits nobles, des gestes et des attitudes plastiques. Sa voix a une grande puissance; dans *Iphigénie*, quelques-uns de ses récitatifs qui expriment la colère, l'angoisse, la douleur maternelle, l'indignation de la nature qui se révolte, sont à la hauteur de ce que j'ai entendu de plus beau sur la scène. L'exécution venant ainsi en aide, le succès a été complet. Ce fut la seule représentation. Le lendemain matin, Iphigénie se rendit avec Agamemnon en chemin de fer à Aix-la-Chapelle, pour prêter au festival l'éclat de leur talent, et comme l'absence de la fille du roi des rois durera à peu près autant que, dans la fable, son séjour en Tauride, il est probable qu'avant l'automne, le chef-d'œuvre ne reparaîtra pas sur la scène. Au surplus, il n'y a pas de mal que de pareilles solennités soient rares, comme les jours de grande fête; leur trop grande fréquence en émousserait le charme.

Cet après-dîner, a eu lieu le dernier des actes qui se rattachaient à l'inauguration du monument de Frédéric. Dans cette fête finale, la musique a joué un rôle essentiel. Deux cantates avaient été composées à cette occasion; l'une est l'œuvre de notre maître de chapelle Dorn; l'autre, écrite par Meyerbeer, commença et termina la fête. Les deux compositions sont dignes d'estime, surtout quand on tient compte des difficultés que présentait le texte. Le travail de M. Dorn offre de nobles pensées; on y remarque une grande variété dans l'emploi des moyens propres à réveiller l'intérêt. L'auteur a su habilement profiter des allusions que lui fournissait le poëme, pour fondre dans son œuvre des airs connus, entre autres le choral: *Jésus, mon espoir*, un des plus beaux que nous ayons, et qui, — ce que j'avoue avoir appris d'aujourd'hui seulement — est dû à une princesse de Prusse, l'électrice Dorothée, épouse du grand électeur; puis, la *Chasse sauvage de Lutzow*, par Weber, et enfin une marche composée par Frédéric-le-Grand.

Meyerbeer a jeté sur le papier une œuvre puissante, avec un élan mélodique, grandiose; elle est dessinée en quelques traits rapides, qui forment la base de l'ensemble et reviennent souvent. La première partie a ouvert la solennité, qui s'est terminée par la seconde partie, dans laquelle se reproduisaient les mêmes motifs. Si un écrivain exercé se chargeait de substituer à un texte écrit pour une occasion qui ne se reproduira plus, des paroles d'un intérêt général, on pourrait en faire une œuvre d'un intérêt durable, en y ajoutant quelques morceaux; on pourrait aussi l'utiliser comme un finale dans un opéra.

Les deux cantates doivent être publiées incessamment par M. Bock, éditeur de musique à Berlin.

Nous attendons prochainement votre envoyé extraordinaire près de notre cour musicale, M. Roger, dont les représentations seront probablement le sujet de ma prochaine lettre.

L. RELLSTAB.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*. L'Alboni chantera le rôle de Fidès, et M. Chapuis continuera ses débuts par celui de Jean de Leyde.

*** Lundi dernier l'*Enfant prodigue* a été joué devant une nombreuse assemblée. Mlle Cottret, jeune élève du Conservatoire, y remplaçait Mlle Petit-Brière dans le rôle du chamelier. Mlle Cottret possède une voix fort belle et sera utile au théâtre.

*** Mercredi, la *Corbeille d'oranges* en était à sa dixième représentation, et la charmante musique d'Auber, ainsi que l'admirable talent que l'Alboni déploie dans le rôle de Zerline, exerçait toujours le même prestige sur le public.

*** Deux débuts ont eu lieu à l'Opéra-Comique, celui de Mlle Petit-Brière, qui venait de quitter le grand Opéra, et qui, dimanche dernier, s'est essayée dans le rôle d'Anna de la *Dame Blanche*. La jeune cantatrice a eu tout le succès qu'elle pouvait espérer de sa jolie voix et de sa bonne méthode. Le lendemain, Riquier, non le comique, mais l'élève du Conservatoire, dont nous avons parlé quelquefois, paraissait dans le rôle d'Isaoun, du *Calife de Bagdad*, et ne réussissait pas moins. C'est Mlle Félix Miolan qui a succédé à Mme Ugalde dans le rôle de Zétulbé.

*** On prépare la reprise du *Fidèle Berger*, opéra de MM. Scribe et Adolphe Adam. Cet ouvrage, qui dans l'origine ne fut pas joué longtemps à Paris, n'a cessé d'être au répertoire des départements et de l'étranger. Couderc se chargera du rôle créé par Chollet.

*** Le *Val d'Andorre* a été joué vendredi. Mlle Anna Lemaire y remplissait le rôle de Rose-de-Mai.

*** Une double erreur a été commise par plusieurs journaux, en annonçant le résultat du concours ouvert en Hollande pour les compositeurs de ce pays, qui avaient à mettre en musique un poëme français. D'abord ce poëme, intitulé le *Roi de Bohême*, n'est pas en un acte, mais en trois. En second lieu, le nom de l'auteur, loin de rester dans l'ombre, est aussi connu qu'il mérite de l'être: c'est celui de M. de Saint-Georges, à qui nous devons tant de chefs-d'œuvre lyriques, et qui probablement en aura fait un de plus en composant le *Roi de Bohême*.

*** La section de musique de l'Académie des beaux arts a jugé hier samedi le concours préparatoire pour le grand prix de composition musicale. Ont été admis à entrer en loge: MM. Alkan, élève de MM. Adam et Zimmerman; Léonce Cohen, élève de M. Leborne; Erlanger, élève de M. Halévy; Galibert, élève du même; Delesselle, élève de M. Adolphe Adam; Poise, élève de MM. Adolphe Adam et Zimmerman.

*** Par décision de M. le ministre de l'intérieur, M. Henri Reber est nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de musique et de déclamation, en remplacement de feu Hippolyte Colet, et M. Duvernoy, professeur de déclamation lyrique, en remplacement de M. Michelot, démissionnaire.

*** Une brillante cantatrice dont le Théâtre Italien se souvient, et qui, après avoir quitté son art comme Mme Sontag, y est revenue comme elle, Mme Taccani, comtesse Tasca, est à Paris en ce moment. Nous avons souvent parlé des succès qu'elle a récemment obtenus en Belgique, et il y a tout lieu de croire qu'elle jouira chez nous de la même faveur. C'est une artiste de la bonne école, et dont le talent a encore pris des forces dans le repos.

*** Il faut ajouter le nom de M. Ribes, l'un des élèves les plus distingués du Conservatoire, à ceux des artistes déjà engagés au troisième théâtre lyrique. Mme Sabatier, dit-on, n'a pas accepté les conditions qui lui étaient offertes. On parle d'un opéra en trois actes, intitulé: le *Couvre-Feu*, dont M. Ernest Cahen, jeune lauréat de l'Institut, a composé la musique.

*** M. Xavier Boisselot vient d'arriver à Paris.

*** Dans la représentation du *Val d'Andorre* qui a eu lieu hier soir au théâtre de Belleville, avec un succès qui fait beaucoup d'honneur à tous les artistes, nous avons surtout remarqué Mlle Esther Danhauser, qui a fait le plus grand plaisir dans le rôle si intéressant de Rose-de-Mai.

*** Le festival qui devait avoir lieu le 19 de ce mois pour l'inauguration de la salle Barthélemy est remis au 24; nous en donnerons le programme dans notre prochain numéro.

*** L'Association des artistes dramatiques a tenu mardi dernier sa séance annuelle, sous la présidence de M. le baron Taylor. Comme toujours, le rapport avait été rédigé par Samson avec le talent, la raison, l'esprit et l'à-propos dont il a si souvent donné des preuves; mais, cette année, il a été lu par Albert, en l'absence de l'auteur, que le soin de sa santé, désormais rétablie, oblige toutefois encore à se ménager. L'assemblée était plus nombreuse que de coutume, et beaucoup de membres des autres associations y assistaient. A plusieurs reprises, le rapport a été couvert d'applaudissements unanimes; il en avait été de même de l'allocution dont Albert avait fait précéder la lecture du rapport même. L'Association des artistes dramatiques, fondée en 1840, est aujourd'hui propriétaire d'une inscription de 22,012 fr. de rente perpétuelle: ce résultat vaut mieux que tous les commentaires. Les cinq artistes élus ou réélus comme membres du Comité, en remplacement des membres sortants, sont: MM. Derval, Armand Villot, Saint-Mar, Daudel et Surville. Ceux qui ont, après eux, obtenu le plus de voix, sont: MM. Dumoulin, Leclerc et Pierron.

*** Un journal allemand reproduit l'annonce d'un concert publiée à Francfort, en 1763, par le père de Mozart; elle est conçue en ces termes: « Ma » fille, qui a douze ans, et mon fils, qui en a sept, exécuteront non-seule- » ment des concertos des premiers maîtres sur le clavecin à queue et sans » queue, mais mon garçon exécutera encore un concerto sur le violon: il » accompagnera des symphonies sur le clavecin. Il couvrira les touches avec » un drap, et il jouera de son instrument comme si la couverture n'y était » pas. Il nommera, de près ou de loin, tous les tons et accords qu'on lui indi- » quera, soit sur le piano, sur une cloche, enfin n'importe sur quel instru- » ment. Finalement, il *fantaisira* (improvisera) aussi longtemps qu'on voudra » sur l'orgue et le clavecin, et dans toutes les tonalités les plus difficiles qu'on » voudra. Son jeu d'orgue est tout différent de celui du clavecin. » Un des auditeurs de ce concert était Wolffgang Gœthe, âgé également de sept ans.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Caen.* — Le concert donné en cette ville par Henri Vieuxtemps et Edouard Wolff a été le plus brillant qu'on ait vu depuis bien des années. Vieuxtemps a été presque porté en triomphe. Tous les morceaux exécutés par lui, la romance sans paroles, l'adagio et le rondo de son premier concerto, ses *Souvenirs d'Amérique* ont obtenu un succès immense: les *Souvenirs d'Amérique* ont été bissés. Edouard Wolff a joué avec Vieuxtemps le duo d'*Oberon*, et l'enthousiasme qu'il a excité n'a pas été moins chaleureux, moins vif, Il a exécuté aussi d'une manière délicieuse sa *Mélancolie*, sa chanson bachique, morceau très original, et ses deux chansons polonaises. La ville se souviendra de ce concert magnifique, et les artistes ne l'oublieront pas non plus.

*** *Meaux.* — La Société d'agriculture de l'arrondissement a récemment donné dans cette ville une fête agricole, où la musique a été appelée, ce qui n'a pas peu contribué à en augmenter l'éclat. Les élèves du Conservatoire,

qui avaient été conviés à cette solennité, ont exécuté, sous la direction de M. Emile Jonas, un de leurs professeurs : 1° un chœur de chasse de M. Semé; 2° un chœur de *Robin des Bois*, de Weber; 3° celui des *Deux Avares*, de Grétry; 4° le chœur des *Enfants de la France*, composé sur la belle ode de Béranger, par M. E. Jonas. Ce dernier chœur a produit le plus grand effet, et on a dû le répéter au banquet qui a eu lieu après la fête, où il a également mérité les bravos les plus chaleureux.

*** *Marseille*, 4 juin. — Nous avons eu deux événements musicaux à peu de distance l'un de l'autre. D'abord M. Sain d'Arod est venu faire exécuter sa *Messe* de Rome dans l'église de Saint-Joseph avec le concours du Conservatoire et des chœurs Trotebas. C'est principalement dans le *Credo* que M. Sain d'Arod s'est révélé avec toutes ses ressources d'habile compositeur. Sans doute on pourrait bien lui reprocher l'emploi de certains instruments et de certaines formes inusitées dans la musique religieuse; mais on sera généralement d'accord pour rendre justice à ses incontestables qualités de musicien et d'homme de goût. Quelques jours après on a représenté le *Fou de Saint-James*, grand opéra en trois actes, composé tout exprès pour notre scène, et dont les paroles sont de M. Alfred Niger, la musique de M. Monticelli, professeur d'harmonie et de piano. M. Monticelli en était à son début de compositeur dramatique, et il l'a fait très-heureusement. Le morceau capital, celui qui a déterminé le succès du *Fou de Saint-James*, c'est le finale du deuxième acte. Coupé à l'italienne et divisé en deux parties, ce finale commence par un septuor bien posé, bien déduit, où les voix s'unissent dans des conditions de sonorité très-favorables à l'ensemble. L'*allegro*, qui lui sert de péroraison, est vigoureux, entraînant : aussi le public l'a-t-il applaudi avec enthousiasme en présence de l'auteur, rappelé sur la scène le jour de la première représentation. Mathieu et Mlle Lavoye ont mis autant de talent et de zèle dans les rôles principaux du *Fou de Saint-James*, qu'ils en mettent d'habitude dans les autres rôles de leur répertoire. MM. Ramonat et Julien les ont secondés dignement. Quant à l'orchestre, toujours si bien dirigé par M. Hasselmans, et à la partie chorale, l'un et l'autre méritent des éloges. Il faut aussi féliciter M. Pellegrin de l'hospitalité par lui accordée à l'œuvre nouvelle des deux auteurs marseillais.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 9 juin. — Sophie Cruvelli n'a pas obtenu moins de succès dans *Norma* que dans *Fidelio*. C'est une Norma qui ne ressemble à aucune de celles qu'on avait admirées jusqu'ici. La jeune cantatrice a su créer encore après la Pasta, la Malibran et la Grisi.

— L'*Enfant prodigue*, annoncé à la fois par les deux théâtres italiens, a été représenté avec le plus grand succès, le jeudi 12, au Théâtre de Sa Majesté. Les principaux rôles sont chantés par Mmes Sontag, Ugalde, Massol, Coletti et Gardoni. C'est l'office télégraphique établi rue Laffitte, n° 1, qui nous transmet cette nouvelle.

*** *Berlin*. — Les représentations de M. Keller dans la salle de Kroll, ont commencé par le *Postillon de Lonjumeau*. A la représentation du *Camp de Silésie*, pour la fête de l'inaugurat on de la statue de Frédéric-le-Grand, le roi a fait monter MM. Meyerbeer et Rauch dans sa loge et leur a adressé les félicitations les plus flatteuses. — A une représentation de la *Jolie Fille de Gand*, trois claqueurs, que leur zèle excessif avait fait remarquer, ont été expulsés de la salle. On dit même que deux de ces messieurs auraient été arrêtés. — Le roi a accordé à M. de Kustner, ex-intendant général des théâtres royaux, l'ordre de l'Aigle-Rouge, 2e classe, avec les feuilles de chêne. — Les fonds qui ont été recueillis jusqu'à présent pour la famille Lortzing s'élèvent à la somme de 10,000 thalers.

*** *Aix-la-Chapelle*, 11 juin. — Avec le concert d'hier s'est terminé le festival, qui a duré trois jours consécutifs, et n'a cessé d'offrir un ensemble admirable. 400 choristes et un orchestre composé de 130 musiciens y ont pris part.

*** *Hanovre*. — Le festival des *Liedertafel* du Nord a été célébré pendant deux jours. La partie la plus brillante a été le concert à la cour, au bénéfice de la veuve de Conradin Kreutzer, et auquel le roi a assisté.

*** *Stuttgart* 9 juin. — On a reçu par dépêche télégraphique le rapport sur le résultat des concours de chant à Heilbronn. Réunion de la campagne : *Premier prix*, Eningen; *deuxième prix*, Hohenstadt. Réunion des villes. *Premier prix*, Tubingen; *deuxième prix*, le Lieder-Kranz de Stuttgart.

*** *Varsovie*. — Marie Taglioni a obtenu un grand succès à Varsovie. Après le deuxième acte de la *Sylphide* elle a été rappelée quatre fois.

*** *Séville*, 29 mai. — M. et Mme de Garandé, en tournée dans le midi de l'Espagne, se sont arrêtés ici. La Société philharmonique a prié Mme de Garandé de vouloir bien chanter au concert donné pour les pauvres et sous le patronage de la duchesse de Montpensier. Toute la Société, réunie au grand théâtre Saint-Ferdinand, n'a cessé de prodiguer à la cantatrice française les témoignages de sa haute sympathie pour sa voix et son talent.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

AVIS. — MM. les artistes-musiciens et choristes qui voudraient concourir pour l'orchestre et les chœurs de l'Opéra-National, sont priés de se faire inscrire au secrétariat de l'Administration, rue des Fossés du Temple, n° 63, tous les jours de midi à trois heures.

NOUVEAUTÉS.

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 49, rue Vivienne, et 103, rue Richelieu.

LA TEMPESTA,

Opéra italien de

F. HALEVY,

DE L'INSTITUT.

Partition pour Piano et Chant. — Format in-8°, prix : 12 fr. net

DIVERTISSEMENT

Pour Violoncelle avec accompag. de Piano sur

L'ENFANT PRODIGUE,

de D. F. E. AUBER,

Par S. LEE.

Op. 58. Prix : 7 fr. 50 c.

PASDELOUP.

Polka pour le Piano sur **LA TEMPESTA**. — Prix : 4 fr.

Deux pas redoublés

SUR

LA DAME DE PIQUE,

Par J. MOHR.

Deux suites. — Prix, chaque : 5 fr.

REMINISCENCES

DE

L'ENFANT PRODIGUE

Duo à quatre mains,

Par Ed. WOLFF.

Op. 163. Prix : 10 fr.

JOURNAL DES FAITS.

TOUS LES JOURNAUX DANS UN.

Feuille politique publiée depuis le 16 avril 1850. — Format du SIÈCLE, *de la* PRESSE, *des* DÉBATS, *etc.*

ÉDITION PARAISSANT TOUS LES JOURS :

Un an, 40 fr — Six mois, 22 fr. — Trois mois, 12 fr. — Un mois, 4 fr. 50.

ÉDITION PARAISSANT TOUS LES DEUX JOURS :

Un an, 22 fr. — Six mois, 12 fr. — Trois mois, 7 fr. — Deux mois, 5 fr.

Deux numéros sont envoyés à l'essai aux personnes qui les demandent par lettre affranchie.

Des faits, non des paroles. Exposer, non discuter.

Le *Journal des Faits* est le journal-né des fonctionnaires et en général de toutes les personnes qui, directement ou indirectement, dépendent du gouvernement ou de l'opinion publique.

La bonne foi, non l'esprit de parti. La vérité, non la passion.

Extrait du prospectus. Nous voulons que nos lecteurs, si on leur demande quelle est la couleur de notre feuille, soient forcés de répondre : « Le » JOURNAL DES FAITS n'est d'aucune couleur, mais il les reflète toutes » exactement; il n'est d'aucun parti, mais il les fait connaître fidèlement » tous par leurs actes plus que par leurs théories; il ne sert aucune cause » particulière, si ce n'est celle de la vérité. »

Le JOURNAL DES FAITS est le seul qui, outre une belle PRIME en livres, donne à ses abonnés le *Recueil complet des Lois et actes officiels* publiés pendant la durée de leur abonnement. — Les abonnés nouveaux recevront en outre tout ce qui aura paru en feuilleton en cours de publication.

Extrait du préambule de l'Acte de Société. — Une seule action dans un journal qui réussit peut devenir une fortune. Les actions du *Constitutionnel* ont rapporté jusqu'à TRENTE-SIX MILLE FRANCS PAR AN. Or, un journal doit toujours réussir quand il répond à un besoin réel et qu'il est sagement administré.

Extrait des Statuts. — Le fonds spécial se compose de 300 actions de 500 francs chacune, divisible par coupons de 100 francs. En prenant 3 coupons, on a droit, outre les intérêts et dividendes, à un exemplaire gratuit de l'*édition semi-quotidienne* du JOURNAL DES FAITS pendant toute la durée de la Société. Si l'on prend 5 coupons, on a droit à un exemplaire de l'*édition quotidienne*. — Un tiers environ des actions restent à placer.

BUREAUX : RUE SAINT-GERMAIN-L'AUXERROIS, 86, A PARIS.

BRANDUS & Cie,

ÉDITEURS DE MUSIQUE,

***Rue Richelieu*, 103, *et rue Vivienne*, 40.**

50 ÉTUDES DE LA VOLUBILITÉ
pour le piano
PAR
Ch. CZERNY.
Op. 818. — 2 suites, chaque, 12 fr.

3 NOUVELLES COMPOSITIONS
de
Emile PRUDENT.
Op. 37. Grande fantaisie sur *Guillaume Tell* . . . . . 9 »
Op. 38. L'air de *Grâce* de *Robert-le-Diable* . . . . . 9 »
Op. 39. *Les Champs*, morceau de concert . . . . . 9 »

BLANCHE,
Polka-Mazurka pour le piano
PAR
Fréd. BURGMULLER.
Prix : 5 fr.

FANTAISIE BRILLANTE
pour le piano sur la
TEMPESTA,
PAR
Fréd. BURGMULLER.

STURM-VALSE
pour le piano sur la
TEMPESTA.
PAR
Emile ETTLING.
Prix : 5 fr.

REDOWA
pour piano sur la
TEMPESTA,
PAR
Emile ETTLING.
Prix : 4 fr.

ZERLINE
OU LA
CORBEILLE D'ORANGES,

OPÉRA EN TROIS ACTES,
***Paroles de M. SCRIBE*,**
MUSIQUE DE
D. F. E. AUBER.

LE POÈME, prix : 1 fr. net.

L'Ouverture arrangée pour Piano seul . 6 fr.
A quatre mains. . . . . 7 fr. 50.

LES MORCEAUX DE CHANT DÉTACHÉS
AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO
Par H. POTIER.

N° 1. Air pour baryton : *Non, plus longtemps je n'y saurais tenir !* chanté par M. Merly	5	»
2. Grand air : *O Palerme ! ô Sicile !* chanté par Mlle Alboni	6	»
2 *bis*. Le même, transposé un ton plus haut	6	»
2 *ter*. Le même, transposé et arrangé pour soprano	6	»
3. Canzonetta : *Achetez, achetez, voici des oranges*, chantée par Mlle Alboni	5	»
3 *bis*. La même simplifiée	5	»
4. Duo : *Quel trouble en mon âme*, chanté par Mlles Alboni et Nau.	9	»
5. Air : *Quand l'âme indifférente*, chanté par Mlle Nau	5	»
6. Duo : *Pour cet illustre mariage*, chanté par Mlle Nau et M. Aymès	6	»
7. Romance : *Si vous pouviez lire*, chantée par Mlle Nau	4	50
8. Trio : *Vous à qui je dois tout*, chanté par Mlles Alboni et Nau et M. Aymès	7	50
8 *bis*. Couplets : *Qu'importent les obstacles*, chantés par Mlle Alboni	3	75
9. Duo : *Oui, ma femme le veut*, chanté par Mlle Alboni et M. Merly	9	»
10. Romance : *Souviens-toi de nos heureux jours*, chantée par Mlle Alboni	4	50
11. Couplets : *Que rien ne vous inquiète*, ch. par Mlle Dameron.	3	»
12. Air final : *Victoire ! ah ! quelle ivresse !* ch. par Mlle Alboni	4	50

AIRS DE BALLETS ARRANGÉS POUR PIANO
Par H. POTIER.

1. La Valse	5 »	5. La Sentimentale et l'Enjouée	5 »
2. La Styrienne	5 »	6. Le Bal d'Enfants	5 »
3. Les Muses et les Grâces	5 »	7 Quadrille des fous	5 »
4. Pas chinois	3 »	8. Le Carnaval de Palerme	3 »

DEUX QUADRILLES pour le piano, par **MUSARD.**
Chaque : 4 fr. 50.
ZERLINE, valse espagnole pour le piano, par **BURGMULLER.**
Prix : 5 fr.
POLKA Chinoise (avec solo de Cornet à pist.) par **J. PASDELOUP.**
Prix : 4 fr. 50.

LE JEUNE ÉLÈVE,
80 MORCEAUX FACILES ET PROGRESSIFS
pour le piano
PAR
Ch. CZERNY.
Op. 817. — 2 suites, chaque, 9 fr.

SOUVENIR DU BOSPHORE,
4e MORCEAU DE SALON
pour le violon avec accompag. de piano,
PAR
Henri VIEUXTEMPS.
Op. 22. N° 4. — Prix : 9 fr.

NOUVELLES FANFARES
POUR
MUSIQUE DE CAVALERIE
Trois fanfares sur l'*Enfant prodigue*, 3 suites, chaque . . . . . 5 »
Trois fanfares sur la *Dame de Pique*, 3 suites, chaque . . . . . 5 »
PAR
A. FESSY.

FANTAISIE BRILLANTE
pour flûte avec accompagnement de piano
SUR
L'ENFANT PRODIGUE,
PAR
LEPLUS.
Op. 44. — Prix : 9 fr.

MOSAIQUE
pour cornet à pistons et piano
SUR
L'ENFANT PRODIGUE,
PAR
FORESTIER et FESSY.
Prix : 7 fr. 50.

Georges ONSLOW,
32e QUINTETTE
pour 2 violons, 2 altos et violoncelles.
Prix : 18 fr.

GRAND SEXTUOR
POUR
piano, flûte, clarinette, basson, cor et contrebasse,
OU
piano, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse.
Prix : 25 fr.

Nouveautés pour PIANO publiées par J. MAHO, 13 bis, passage Verdeau.

Gouvy (Th.). Sérénade	4	50
Heller (St.). Op. 76. Caprice caractéristique	7	50
— Op. 77. Saltarella	7	50
Le Couppey. Op. 13. Méditation religieuse	5	»
Mendelssohn. Rondo capricciosa	»	»
Rosenhain. Op. 45. Calabraise	7	50
— Variations humoresques	6	»
Talexy. Rosélia, polka-mazurka	5	»

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 25. 22 Juin 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Délisy et C°, 13, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Schaffenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sussetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue d'un demi-siècle, le genre lyrique dans les théâtres secondaires, le Gymnase, l'Odéon, par **Edouard Fétis.** — Revue musicale, par **Henri Blanchard.** — Fêtes à l'industrie universelle. — Correspondance, Londres. — Nouvelles et annonces.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE.

Le genre lyrique dans les théâtres secondaires.

LE GYMNASE. — L'ODÉON.

La question de l'utilité d'un troisième théâtre lyrique à Paris souvent agitée, jamais résolue.—La musique sert de prétexte à l'établissement d'un septième spectacle de vaudeville. — L'opéra au Gymnase. — L'ancien et le nouveau répertoire.— Mlle Lalande. — Les traductions de M. Castil-Blaze. — Le Gymnase renonce à toute prétention lyrique. — Le chant introduit dans le privilége de l'Odéon. — *Les Trois genres.* — L'ancien et le nouveau répertoire. — M. Castil-Blaze porte ses traductions à l'Odéon. — Le *Barbier de Séville.* — Des traductions et de la contrefaçon. — M. Castil-Blaze injustement attaqué. — Il a des imitateurs. — Les chœurs du *Paria.* — *Robin-des-Bois.* — Les classiques et les romantiques.

S'il est une question qui ait été souvent mise sur le tapis, commentée et discutée dans les arts, c'est celle de l'utilité d'un troisième théâtre lyrique à Paris. La mesure qui tendait à l'instituer a toujours fort souri aux jeunes musiciens, auxquels mille déboires avaient prouvé combien l'accès des deux scènes en voie d'exploitation était difficile. Celui qui se présentait au grand Opéra avec la prétention d'y faire admettre la première inspiration de sa jeune muse, était éconduit par le motif que l'Académie royale ou nationale de musique ne saurait être considérée comme un théâtre d'essai ouvert aux mérites obscurs : « Devenez célèbre, lui disait-on, et nous vous accueillerons à bras ouverts. » Le jeune musicien se rendait aux bonnes raisons sur lesquelles on ne manquait pas de fonder un refus qui ruinait pour le moment ses espérances. Il se rabattait sur l'Opéra-Comique et n'y recevait guère un meilleur accueil. Là aussi on lui faisait un grief de n'être pas connu; là aussi on lui conseillait de se faire un nom qui pût servir de recommandation aux ouvrages dont il sollicitait la mise en scène. Tout cela était bel et bon; mais le moyen d'acquérir de la célébrité, de se faire un nom, quand les deux seules avenues qui conduisissent à la renommée étaient strictement fermées? De là les réclamations qui s'élevaient pour l'établissement d'un troisième théâtre lyrique.

Cependant toutes les fois qu'il était question de créer une nouvelle scène qui s'ouvrît aisément aux essais des jeunes musiciens, l'Opéra et l'Opéra-Comique jetaient feu et flammes, criaient qu'on portait atteinte à leur privilége, et se disaient ruinés d'avance. Il y a plus, ils prétendaient défendre en même temps que leur propre cause celle des compositeurs, dont les intérêts étaient, disaient-ils, liés à ceux des seuls théâtres où ils pussent trouver des garanties pour la bonne exécution de leurs ouvrages. Si l'autorité voulait s'éclairer, si elle ordonnait une enquête, on s'adressait aux maîtres dont la parole était jugée faire autorité dans la matière. Ceux-ci, qui étaient assurés de voir leurs partitions non-seulement accueillies, mais recherchées par les directeurs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, déclaraient la troisième scène lyrique parfaitement superflue. En s'adressant aux jeunes artistes souvent éconduits, aux lauréats de l'Institut trompés par l'espoir d'un poëme et d'un tour de faveur garantis par un règlement toujours éludé, on aurait eu une réponse bien différente; mais l'opinion de jeunes gens sans renommée ne semblait pas devoir être prise en sérieuse considération, et les principaux intéressés étaient précisément ceux qu'on s'abstenait de consulter.

Cependant, en 1820, un spéculateur heureux dans ses conceptions, puisqu'elles devaient le conduire à la fortune, obtint le privilége d'un théâtre d'essai, qu'il se proposait, disait-il, de rendre aisément accessible aux jeunes auteurs, écrivains et compositeurs. Au fond, son intention était de créer un nouveau spectacle de vaudeville; mais comme il en existait déjà six consacrés à ce genre frivole, et comme il était difficile de faire croire à l'utilité d'un septième, il cacha ses véritables projets sous le prétexte de donner un débouché nécessaire aux artistes musiciens. Les lettres patentes qui autorisèrent la fondation du Gymnase en firent une succursale de la Comédie-Française et de l'Opéra-Comique. Les jeunes gens du Conservatoire devaient s'exercer *sans prétention* sur cette scène et y acquérir une expérience qui les préparerait à des débuts plus sérieux. Les écrivains et les compositeurs y devaient guider les pas encore chancelants de leur jeune muse en présence d'un public bienveillant.

Le personnel du Gymnase se composa donc, dans le principe, de deux éléments distincts. Il y eut une troupe de comédie et une troupe d'opéra; plus, des choristes et un orchestre assez nombreux pour servir aux tentatives d'excursion que l'entrepreneur se disposait à faire momentanément dans le domaine du genre lyrique. Par une de ces bizarres fantaisies dont l'administration des Beaux-Arts, a de tout temps donné l'exemple en France, et auxquelles on ne saurait assigner une explication plausible, il fut décidé que les acteurs du Gymnase pourraient représenter les pièces de la Comédie-Française, à la condition de réduire en un acte celles qui avaient plus d'étendue. Quel était le but de cette mesure? On cherche en vain à le deviner. Dans tous les cas, ce n'était pas d'inspirer le respect des grands écrivains, puisqu'on autorisait, puisqu'on exigeait même la mutilation de leurs œuvres. Il ne tenait qu'au directeur du Gymnase qu'on vît, de par la direction des Beaux-Arts, *Tartufe,* les *Femmes savantes,* le *Misanthrope,* réduits en un acte.

Le Gymnase avait aussi le droit de choisir dans le répertoire lyrique des auteurs morts depuis plus de dix ans. C'est ce qu'il fit d'abord; les opéras originaux ne vinrent qu'après, et encore ne furent-ils qu'en petit nombre. Le premier ouvrage nouveau qu'on y représenta fut la

Meunière, musique de Garcia, qui passait alternativement du Théâtre-Italien à l'Opéra-Comique, et de ce spectacle au Gymnase. Vint ensuite le *Grand-Père*, de Jadin, reçu d'abord à Feydeau, mais relégué dans les cartons à cause du peu de chances de succès qu'il offrait. C'est dans ces deux opéras que Mlle Lalande, artiste estimée des amateurs de plusieurs villes de France, où elle avait tenu le premier emploi, mais inconnue du public parisien, toujours peu disposé à s'inquiéter de ce qui se fait en dehors de sa grande ville, parut pour la première fois. Son mérite ne tarda pas à être reconnu, bien qu'un critique de l'époque, mauvais prophète, s'il en fut, se soit exprimé ainsi sur son compte : « Mlle Lalande est une minaudière insupportable ; elle chante avec une prétention ridicule, et ne fera jamais rien. » Ce n'est ni la première ni la seule fois que des jugements de cette force ont été portés sur des artistes destinés à acquérir une grande réputation.

Au moment où s'ouvrait le Gymnase, un avocat de province voué malgré lui à la pratique du barreau, arrivait à Paris, abandonnant clients et procès afin de se livrer à la culture de l'art musical, pour lequel il avait toujours eu un penchant décidé. Son but principal était d'exploiter une idée qui lui était venue tout en plaidant pardevant le tribunal d'Avignon et qui devait faire sa fortune. Cette idée, la voici : Le plus grand nombre des Français, et même des Français de Paris, n'avait que des notions très-imparfaites du répertoire des compositeurs étrangers. A part le public spécial des Bouffes, on ne connaissait guère des opéras des maîtres de la scène italienne que quelques cavatines. Encore les paroles originales étaient-elles un obstacle à ce que ces morceaux se popularisassent dans les rangs de la bourgeoisie de province, où l'on croyait encore faire preuve de patriotisme en repoussant la musique composée sur des textes étrangers. L'avocat dont nous venons de parler pensa qu'il ferait disparaître ce préjugé et qu'il corrigerait l'ignorance systématique de ses compatriotes, en ajoutant des paroles françaises sur ces mêmes partitions italiennes auxquelles ces derniers avaient jusqu'alors refusé le droit de bourgeoisie. Cet avocat, la plupart de nos lecteurs l'ont nommé, sans doute : c'était M. Castil-Blaze.

M. Castil-Blaze apportait avec lui plus qu'une idée, ainsi que nous le disions tout-à-l'heure. Cette idée féconde avait pris déjà un commencement d'exécution par les traductions de différents opéras, au nombre desquels *Don Juan* figurait en première ligne. C'est dans le calme de la petite ville que le spirituel littérateur musicien avait préparé son œuvre avec le soin et la prévoyance de l'homme qui veut réussir. Son arrivée à Paris coïncidait avec l'ouverture du Gymnase : c'était venir à propos. Du temps où la musique n'avait d'asile qu'à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, M. Castil-Blaze eût été fort embarrassé de ses traductions, car il était interdit à ces deux spectacles, et ce n'était que justice, de représenter d'autres ouvrages que ceux des artistes vivants. Le Gymnase était tout prêt à lui ouvrir ses portes. Seulement son opéra de prédilection, *Don Juan*, n'était pas celui par lequel il lui était permis de débuter. Le personnel chantant auquel il avait affaire n'était pas de force à s'attaquer au chef-d'œuvre de Mozart ; il eût succombé à une tâche moins difficile encore. Pour rentrer complètement dans les conditions d'exploitation du nouveau théâtre, M. Castil-Blaze réduisit à un acte la comédie des *Folies amoureuses* et y adapta des morceaux de Mozart, de Rossini, de Paër, de Generali et de Steibelt, ajustés sur des vers de sa façon. Le principal rôle fut rempli par Mlle Lalande, qui trouva dans cette pièce beaucoup plus d'occasions de faire briller son talent de cantatrice qu'elle n'en avait eu dans les petits opéras comiques joués jusqu'alors au Gymnase.

Le succès des *Folies amoureuses* engagea M. Castil-Blaze à tenter un second essai du même genre, malgré le peu de ressources que lui offrait, pour l'exécution, le théâtre du boulevart Bonne-Nouvelle. Il fit de la *Fausse Agnès* un petit opéra en un acte où il mit des morceaux de Cimarosa, de Rossini et de Meyerbeer. Cette seconde épreuve des pastiches ne lui réussit pas moins bien que la première. En faisant ces sortes d'arrangements, il n'ambitionnait ni les suffrages des artistes, ni ceux des amateurs éclairés. Il savait trop bien lui-même quels en étaient les défauts. Les gens qui s'y connaissaient faisaient observer, tout naturellement, qu'il ne pouvait pas y avoir d'unité dans un ouvrage formé de fragments empruntés à des maîtres ayant vécu à des époques différentes et ayant eu chacun un style particulier. Quel rapport, par exemple, entre la musique de Mozart et celle de Rossini, entre les compositions de Cimarosa et celles de Meyerbeer ? Un opéra composé d'éléments si dissemblables doit être aussi incohérent que le serait un tableau dans lequel on aurait réuni, si la chose était possible, des figures de Raphaël, de Rubens et de Murillo, en raccordant le tout sur un fond de fabrication moderne. Si la musique est une langue, et l'on ne peut contester qu'il n'en soit ainsi, il est indispensable de lui conserver son unité. Que dirait-on d'un roman où les personnages parleraient alternativement le français du moyen âge et celui du XVIIe siècle, en y joignant des locutions en usage à l'époque actuelle ? Telles étaient les objections faites contre les pastiches de M. Castil-Blaze ; mais le spirituel critique du *Journal des Débats* n'en prenait nul souci. Il travaillait en vue de la foule, et comme la foule prenait goût à ses arrangements, il faisait bon marché des observations de quelques savants.

Quoi qu'il en soit, le Gymnase n'avait pas l'intention de poursuivre ses expériences lyriques. Nous avons dit que le fondateur de ce théâtre ne songeait qu'au vaudeville tout en parlant de l'opéra. Il donna encore, à l'occasion de la Saint-Louis, la *Fête française*, paroles de M. Delestre Poirson et musique d'Alex. Piccinni ; il monta l'*Epreuve villageoise* et la *Maison en loterie* ; mais les jeunes compositeurs qui allèrent frapper à cette porte n'y furent pas mieux reçus qu'à Feydeau. Bientôt le directeur du Gymnase congédia le petit nombre de chanteurs qu'il avait joints à sa troupe comique, et se plaçant sous le patronage de la duchesse de Berry, il entra franchement dans l'exploitation exclusive du vaudeville.

Au moment où le Gymnase renonçait à ses semblants de lyrisme pour abonder résolument dans le sens de la littérature dramatique légère, un autre théâtre s'ouvrait où la musique allait jouer un rôle plus important. En se faisant concéder le privilége de l'Odéon, M. Bernard obtint qu'on insérât dans son privilége la faculté d'introduire le chant au nombre des éléments de son exploitation. Pour se faire concéder cette faveur sans porter ombrage aux deux théâtres lyriques existants, il fit valoir que l'Odéon, en raison de son éloignement du centre de Paris, devait être considéré comme un théâtre de province et organisé de façon à ce que tous les genres y fussent représentés. M. Bernard manifesta, dès le principe, l'intention d'attribuer une large part à l'opéra, en réunissant un personnel suffisant pour donner une suite sérieuse à ce projet. Dès la première année, on voit figurer dans les rangs de sa troupe MM. Lecomte, Campenaut (ténor belge dont le véritable nom était Campenhout), Léon Bizot, Valère, Mmes Montano, Valère-Florigny, Camoin et Pouilley.

La pièce d'ouverture de l'opéra ainsi reconstitué était intitulée : *les Trois Genres* ; elle avait pour auteurs MM. Scribe, Planard et Dupaty. Les intentions du nouveau directeur ressortaient du fond même du sujet : M. d'Herbelin, le héros du *Voyage à Dieppe*, a juré de ne pas mettre les pieds à l'Odéon. Un de ses amis parvient néanmoins à l'y conduire en lui persuadant qu'il le mène à d'autres spectacles, et le fait assister à quelques scènes de tragédie et d'opéra. M. d'Herbelin, se croyant tour-à-tour à la Comédie-Française et à Feydeau, témoigne sa satisfaction. Il a la franchise de ne pas se dédire quand il apprend qu'on l'a attrapé et qu'il n'est allé qu'à l'Odéon.

M. Bernard commença par exhumer quelques pièces de l'ancien répertoire de l'Opéra-Comique pour soumettre ses chanteurs au jugement du public et pour obtenir de leur concours collectif l'ensemble nécessaire à une bonne exécution. Il monta successivement le *Tableau parlant*, l'*Epreuve villageoise* et la *Fausse magie*. Ce n'étaient là que des essais. Le directeur de l'Odéon n'avait pas plus que celui du Gymnase l'intention de venir en aide aux jeunes compositeurs. Dès qu'il avait eu connaissance de la clause musicale inscrite dans le privilége concédé à l'entrepreneur du théâtre du faubourg Saint-Germain,

M. Castil-Blaze avait compris que cette scène s'ouvrait tout naturellement à ses traductions; et que nulle part il ne pouvait les produire avec plus de chances de succès. Il n'eut pas de peine à faire partager ses convictions à M. Bernard. Depuis son arrivée à Paris, M. Castil-Blaze avait été à même d'étudier les goûts du public. On ne parlait plus que de Rossini, on ne voulait entendre aucune musique que la musique du maestro. M. Castil-Blaze conserva pour un autre temps sa traduction de *Don Juan* et fit pour l'Odéon celle du *Barbier de Séville*. Il ne mit pas dans son travail grande prétention d'auteur. Le mieux qu'il crut pouvoir faire, fut de conserver le plus possible du texte de Beaumarchais: il se borna à rimer les morceaux de chant pour y ajuster la musique de Rossini. On sait quelle vogue eut cet *arrangement*. Tous ceux qui connaissaient *Il Barbiere di Siviglia* voulurent comparer la traduction avec l'original; tous ceux qui n'allaient pas aux Bouffes eurent la curiosité d'entendre l'œuvre du compositeur auquel des admirateurs fanatiques allaient jusqu'à sacrifier les renommées musicales passées et présentes, en sorte que Paris entier passa par l'Odéon.

On a beaucoup reproché à M. Castil-Blaze le fait de ses traductions; on l'a blâmé d'avoir spéculé sur les idées d'autrui, et d'avoir tiré de tel opera, dont il n'avait fait ni le poëme ni la musique, beaucoup plus de profit que les vrais auteurs n'en avaient obtenu pour eux-mêmes. La seule traduction de *Robin-des-Bois* faisait sa fortune, disait-on, tandis que C. M. de Weber était mort pauvre. Les amis de Rossini se récriaient sur ce que le maestro, étant fixé en France, voyait, à Paris même, un autre que lui s'enrichir du produit de ses ouvrages. Il y avait beaucoup d'injustice dans ces récriminations. M. Castil-Blaze ne fit qu'user d'une faculté que lui laissait la loi et dont beaucoup d'autres usèrent sans plus de scrupule. Le grand tort de M. Castil-Blaze, c'était d'avoir réussi. Le succès crée les envieux et provoque les critiques, voire les calomnies. Sans doute, il y avait quelque chose d'irrationnel, d'injuste, à ce qu'un autre que Rossini perçût des droits d'auteur pour la représentation du *Barbier de Séville*; mais ce n'était pas la faute de M. Castil-Blaze si la France, prompte à s'élever contre la contrefaçon lorsqu'elle atteint ses nationaux à l'étranger, maintient dans ses codes la consécration du principe même de cette spoliation de la pensée. Disons-le en passant: quand la France voudra sincèrement l'abolition de la contrefaçon, quand elle voudra pouvoir réclamer hautement des autres nations le respect de la propriété littéraire, elle devra donner l'exemple en cessant de profiter pour elle-même d'un abus qui ne semble la toucher que lorsqu'il s'exerce à son détriment. Ce que faisait M. Castil-Blaze, pour en revenir à l'objet qui nous occupe, d'autres auraient pu le faire, à cela près qu'ils s'y seraient vraisemblablement moins bien pris. Comment lui imputer à crime un acte qui ne le plaçait nullement hors du droit commun? Les admirateurs de Weber et les amis de Rossini, en anathématisant l'heureux traducteur dont la fortune s'arrondissait en dépit de leurs récriminations, n'ont pas songé à ceci, que s'il exploita si fructueusement le génie de ces deux maîtres, M. Castil-Blaze fit beaucoup pour la popularité de leurs œuvres en France. Il n'est pas de petite ville de province où l'on n'ait joué *Robin-des-Bois* et le *Barbier de Séville*, où ces deux partitions ne soient devenues familières aux plus minces amateurs. Demandez aux presses mises en activité par M. Castil-Blaze combien elles ont gémi à son service; demandez-leur à quel nombre d'exemplaires elles ont tiré les partitions, les morceaux détachés et les arrangements pour toutes les combinaisons possibles d'instruments, des deux chefs-d'œuvre en question. Ce n'est donc pas avancer un paradoxe que de prétendre qu'à une certaine époque, les traductions de M. Castil-Blaze contribuèrent considérablement à populariser en France la gloire de Weber et de Rossini. Ce fait ne légitime pas le principe de la contrefaçon; mais il peut être invoqué en faveur du traducteur, d'ailleurs personnellement hors de cause, par les motifs que nous avons dits plus haut.

L'Odéon devint le théâtre spécial des traductions. C'est à peine si, pour compléter ses spectacles, il eut recours à quelques petits opéras comiques d'anciens compositeurs français. Les muses étrangères régnaient presque sans partage sur cette scène que les jeunes auteurs avaient vainement espéré de se voir ouvrir. M. Castil-Blaze reprit les *Folies amoureuses* au Gymnase, qui n'en avait plus que faire, pour les porter au théâtre du faubourg Saint-Germain. La traduction de la *Pie voleuse* suit de près celle du *Barbier de Séville*; puis vient, pour clore l'année 1824, le *Sacrifice interrompu* de Winter, arrangé par MM. Vogt et Crémon. Séduits par la perspective des profits que réalisait M. Castil-Blaze dans l'exercice de sa facile industrie, les arrangeurs allaient se multiplier. La concurrence ne s'attaque-t-elle pas à tout? Quelle est l'idée lucrative dont la propriété exclusive soit, de nos jours, laissée à celui qui l'a conçue? C'est tout au plus si un brevet est une garantie suffisante, et, vraiment, M. Castil-Blaze aurait eu mauvaise grâce à invoquer la protection de la loi pour conserver le privilége des traductions ou, pour mieux dire, des arrangements (car la musique ne se traduit pas), lui qu'on accusait de maraudage artistique.

M. Bernard, voulant utiliser de toutes les façons possibles sa troupe chantante, imagina d'associer la musique à la tragédie. A sa demande, M. Casimir Delavigne, dont la muse poétique était alors à ses premiers essais, mit des chœurs dans son drame du *Paria*. La musique de ces chœurs fut composée par M. Aimon. Cet artiste n'avait pas été heureux jusqu'alors dans ses essais de composition dramatique. De six opéras dont il avait écrit les partitions, un seul, celui des *Jeux floraux*, dont il a été parlé dans une autre partie de ce travail, fut représenté. Devenu chef d'orchestre du Gymnase, il se consolait de ses désappointements lyriques en faisant pour les vaudevilles de M. Scribe et de ses collaborateurs de petits airs qu'il avait du moins l'avantage d'entendre chanter et qu'on applaudissait. Les chœurs du *Paria* lui offraient une occasion de prouver jusqu'à quel point il était capable de réussir dans un genre plus sérieux. Néanmoins, le public, n'étant pas accoutumé à attribuer une grande importance à ce rôle joué par la musique dans une tragédie, ne porta à cette œuvre qu'une attention fort distraite, et il eut encore, de ce côté, un motif de découragement.

La fin de l'année 1824 fut marquée à l'Odéon par un gros événement musical. Nous voulons parler de la première représentation de *Robin-des-Bois*. Il faut rendre à M. Castil-Blaze cette justice qu'il a toujours choisi avec tact les ouvrages sur lesquels il voulait exercer son talent d'*arrangeur*, pour nous servir d'une expression aujourd'hui consacrée, et qu'il a merveilleusement tiré parti des circonstances capables d'influer sur leur succès. Lorsqu'il n'était question que de Rossini, il fit les traductions du *Barbier de Sévi le* et de la *Pie voleuse*; à l'origine de la querelle des classiques et des romantiques, il donna *Robin-des-Bois*, opéra romantique s'il en fut, et qui devait provoquer de vifs débats dans le monde artiste; enfin, au moment où une réaction se manifesta en faveur de Mozart, traité pendant quelque temps par les jeunes musiciens comme Racine le fut par les jeunes littérateurs, il arriva tout à point avec *Don Giovanni* accommodé à la française. Mais n'anticipons point; pour le moment nous en sommes à *Robin-des-Bois*.

Heureux temps pour les arts que celui où l'œuvre de Weber, arrangé par M. Castil-Blaze fit sa première apparition à l'Odéon! Quels cris poussés dans les deux camps, classique et romantique! quelles tempêtes au sein de cette foule agitée! que d'admirations et de railleries amères! quel déchaînement d'opinions opposées et de passions contraires! Les uns, les classiques, ne retrouvant pas dans la partition du *Freischütz* les formules harmoniques auxquelles ils avaient façonné leur oreille, surpris par l'originalité des idées, par la nouveauté des modulations, s'écriaient que ce n'était pas là de la musique, et que l'homme qui avait composé de pareilles choses n'était évidemment pas dans son bon sens. Les autres, les romantiques, s'enthousiasmaient surtout pour ce qu'il y avait d'étrange dans cet ouvrage, qui avait pour eux l'avantage de ne ressembler à rien de ce qu'ils connaissaient. Plus les mélodies étaient bizarres et plus les effets étaient heurtés, plus ils éclataient en transports enthousiastes. C'était plus que de la musique, disaient-ils, c'était de la poésie et de la peinture rendues par des sons.

Ainsi qu'il arrive toujours en pareil cas, on alla trop loin de part et d'autre. Si beaucoup de musiciens, sous l'empire des préjugés d'école, eurent le tort de méconnaître les poétiques aspirations du génie de Weber, et l'admirable instinct qui lui faisait trouver des formes mélodiques ou des combinaisons instrumentales entièrement neuves, les jeunes gens des écoles qui garnissaient le parterre de l'Odéon, et dont les prédilections pour l'œuvre du maître allemand éclataient avec tant d'énergie, dépassaient les limites du raisonnable, en prodiguant aussi énergiquement leur admiration aux défauts qu'aux beautés réelles du *Freischütz*. Heureusement, tôt ou tard les exagérations passent et la vérité seule demeure. Weber est resté pour tout le monde un artiste puissant, original, créateur, poussant quelquefois jusqu'à l'abus le mépris des règles reçues, mais intéressant jusque dans ses excentricités.

Ce fut un beau temps pour l'Odéon que celui où se donnèrent les représentations orageuses de *Robin-des-Bois*. Le directeur se souciait aussi peu que M. Castil-Blaze que le public se mît d'accord sur le mérite de cet opéra. Les dissentiments qu'il avait soulevés leur étaient bien plus profitables à tous deux. On eût été beaucoup moins l'entendre si l'on avait été unanime pour l'admirer. L'exécution fut loin d'être irréprochable de la part des chanteurs ; leurs études ne les avaient pas préparés à cette musique où il est tenu si peu de compte des convenances de la voix ; mais l'orchestre, composé de jeunes gens pleins d'admiration pour l'œuvre qu'ils avaient à rendre, était excellent, et l'on sait quel rôle important joue l'orchestre dans la partition du *Freischütz*. De Paris, la traduction de M. Castil-Blaze émigra dans la province, et toute la France eut bientôt sous les yeux les pièces du procès musical qui s'agitait entre les partisans de Weber et ses détracteurs.

EDOUARD FÉTIS.

REVUE MUSICALE.

D'après l'ennui que vous font éprouver de certains noms qui retentissent toujours à vos oreilles, on conçoit l'ostracisme appliqué par le paysan d'Athène à cet homme, qu'il était fatigué d'entendre appeler sans cesse Aristide le juste : aussi, c'est avec plaisir que nous voyons surgir un nouveau nom parmi la foule de pianistes-compositeurs du monde musical. En voici un qui se distingue par la triple appellation de Pascal, Léon, Gerville, ou Léon, Gerville, Pascal ; car, ainsi que le dit maître Scarron :

Il n'importe guère
Que Pascal soit devant ou Pascal soit derrière.

M. Gerville, donc, est un de ces compositeurs au style facile et brillant, à la manière engageante, à l'idée mélodique, au trait bien doigté qui vous repose de ces traits bien doigtés aussi, mais dont on ne peut venir à bout, à moins d'être un virtuose de première ligne ; et la majorité des amateurs est plutôt de la seconde et même de la troisième que de la première force.

Sous les titres génériques de *bluette*, d'*esquisse* et d'*impromptu*, M. Gerville a publié trois petites fantaisies sous ces dénominations plus précises : le *Bengali au réveil*, *Rossignol et Fauvette*, le *Carillon de mon clocher*. Le *Bengali* est un charmant petit oiseau de l'Inde que peu de personnes ont vu, mais dont le nom sonne des plus agréablement à l'oreille. Son chant, à ce que l'on dit, n'est pas moins flatteur. M. Gerville lui a fait dire de délicieuses choses, et cela est tellement vrai, qu'un grand nombre d'amateurs se fait l'interprète de son joli langage, et qu'il est peu de mains, dans le monde pianistique de Paris, qui ne parlent bengali. Quant au dialogue entre le rossignol et la fauvette en forme d'études de salon, on voit ou plutôt on entend que M. Gerville peut parfaitement professer la langue de ces deux charmants oiseaux. Son étude de salon est un assaut de ramages, de traits fins et déliés, de mélodies suaves et fraîches qui vous transportent aux champs, dans un bosquet, par un beau soir d'été stable, et non mêlé d'orages, de pluie et de grêle, comme celui de cette année.

Le Carillon de mon clocher est un petit bavardage de clochettes fort amusant. Malgré son titre d'impromptu, les sonorités de l'instrument sont si bien calculées, si bien mises en jeu, que cela vous rappelle l'impromptu fait à loisir du marquis de Mascarille, et l'on peut dire, comme l'Alceste du *Misanthrope* :

Passons, Monsieur ; le temps ne fait rien à l'affaire.

Fait à loisir ou vite, l'impromptu sur *le Carillon de mon clocher* est un morceau charmant, qui doit obtenir autant de succès que le *Bengali*.

Pour ne pas sortir des petites choses faciles et gracieuses, nous signalerons les TROIS FLEURS : *la Rose*, *la Violette et l'Amarante*, par M. Charles Voss (ne pas confondre ce pianiste avec M. Camille Woss, compositeur de mélodies vocales et d'album). Le bouquet des trois fleurs de M. Charles Voss exhale un doux parfum de mélodie et d'harmonie ; et quoique le ton, comme on dit en peinture, du tiers de notre drapeau national soit un peu proscrit, la partie de ce bouquet musical qui a pour titre l'*Amarante* est celle qui a le plus de charme et d'éclat.

Pendant que nous sommes en voie et en voix de célébrer les charmes de la petite et simple et facile musique, n'oublions pas un petit recueil vocal et progressif intitulé *Concerts des enfants*, à une et à deux voix, par Mlle Hélène Robert Mazel. Les paroles de Mme la marquise du Bouchet, née de Quelen, sont d'une naïveté charmante et vraie. C'est un langage noble et moral, adressé aux enfants, et plus à leur portée que les fables de La Fontaine, qui sont plutôt faites pour les philosophes et les poëtes que pour l'enfance. Nous citerons quelques-uns de ces petits fabliaux sur lesquels Mlle Robert Mazel a jeté des mélodies simples et sans prétention, parfaitement en harmonie avec les paroles, ne dépassant pas, ainsi qu'il est dit sur le titre de ce petit ouvrage utile et gracieux, l'étendue de la voix parlée des enfants. Ne pouvant donner ici des citations en texte musical, nous nous en dédommagerons en mettant sous les yeux de nos lecteurs quelques-unes des bonnes et utiles pensées de Mme du Bouchet, celle, par exemple, de *l'Hermine au chasseur*.

Le plus grand trésor de la vie
Pour un cœur noble, c'est l'honneur.
Ecoutez, enfants, je vous prie,
Ces mots de l'hermine au chasseur :
« Puisque tu veux de ma fourrure
» Embellir le manteau d'un roi,
» Epargne-moi toute souillure :
» Sans me tacher, immole-moi. »

Dans un style plus enfantin, la petite ballade intitulée *le Miroir cassé*, nous dit :

Ma main brisa, légère,
Ton beau miroir
En cent morceaux, ma mère,
Pour mieux te voir.
Une fois ta figure
Seulement s'y peignait ;
Mais dans chaque cassure
S'offre ton doux portrait.
Lorsque sur ma paupière
Ton front s'abaissera,
Chaque débris du verre
Comme toi sourira.
Ma main brisa, etc.

Nous signalerons encore la complainte touchante de la *Pauvre minette*, et *Ne le réveillez pas*, petite pièce de vers qui rappelle les jolies poésies en style moyen-âge de Clotilde de Surville parlant de son bel *enfantelet*, et.... Mais il est d'autres productions qui sont là et semblent nous demander si nous n'agiterons pas quelque peu la sonnette de la publicité en leur faveur. En bonne justice, il faut qu'il y ait place pour tous à ce soleil. Nous dirons donc que M. Georges de Momigny a célébré les *Belles montagnes, reines des campagnes*, en une jolie mélodie avec des *ah! ah!* qui ne sont pas d'une très-facile exécution, par les sauts de neuvième que la voix est obligée de faire ; l'*Hiron-*

delle messagère, qui part et revient comme toutes les hirondelles passées, présentes et futures ; et enfin, un hymne à la Vierge pour le mois de Marie, en style à peu près religieux, dans lequel on regrette pourtant de voir se dessiner un accompagnement imitant quelque peu le rhythme de la trompette qui semble annoncer celle du dernier jugement. Celui qu'on peut porter sur ces légères productions de M. de Momigny, c'est qu'il y a en lui un bon sentiment de mélodie. Le *Départ* est aussi un bel hymne patriotique et non politique, à quatre voix, par M. Ferdinand Lavainne, morceau pour deux ténors et deux basses, d'un style serré, peut-être un peu trop plein, mais bien écrit pour les voix, et qui, bien dit, doit être d'un bel effet.

M. Charles Manry a mis en musique pour voix seule les *Heures d'amour* de M. Hippolyte Lucas. Les mélodies de M. Manry sont claires, douces et faciles comme les paroles de son poëte. Ces étincelles poétiques et musicales ont pour titres : *le Bonheur, le Silence, les Etoiles, Aimons-nous, Richesse et Adieu.* Cela est gracieux et doux à chanter, et ne doit pas être moins doux à entendre.

Dans trois mélodies qui peuvent passer pour trois scènes lyriques, M. Edouard de Hartog, peu connu dans le monde musical comme compositeur, vient de publier une *Sérénade* pour voix de ténor, *le Roi solitaire* pour voix de basse, puis *Aurore et Nuit*, fantaisie-nocturne à deux voix, soprano et ténor. Il y a pensées musicale et dramatique dans ces œuvres de M. de Hartog. Cela s'éloigne de la romance pur sang, à petites proportions. Si, comme son nom semble l'indiquer, M. de Hartog est étranger, ce qui lui fait blesser parfois la prosodie de notre langue, il n'est pas étranger à la pensée musicale largement mélodique, à l'harmonie et aux dessins d'accompagnements pittoresques. *Aurore et Nuit* est un nocturne charmant, qui semble un reflet de la mystérieuse et suave nuit d'amour du *Roméo et Juliette* de Shakspeare ; la *Serénade* est comme une sœur de celle de Schubert ; et *le Roi solitaire* peint par des sons, comme la statue du commandeur dans le *Don Giovanni* de Mozart, ces hommes au cœur de marbre, qui croient devoir s'isoler de l'humanité parce qu'ils sont rois. Le chant carré, triste, lugubre et sévère de cet homme, exception dans l'ordre social, s'harmonie on ne peut mieux à ses paroles poétiques, hautaines et d'une froide brutalité.

En contraste de ces caprices d'art sérieux, on peut bien rappeler, pour rentrer dans l'appréciation de musique légère à laquelle nous avons consacré cet article, la Polka-Mazurka de M. Burgmuller que la *Gazette musicale* a envoyée dernièrement à ses abonnés, et qui est dédiée à Mlle Blanche, pianiste de cinq ans au plus. Cette bagatelle musicale est digne, par sa grâce et sa facilité mélodique, de la charmante valse de *Giselle* du même auteur.

Henri BLANCHARD.

FÊTES A L'INDUSTRIE UNIVERSELLE.

Un projet gigantesque a été conçu. Il s'agit de fêtes qui seraient offertes à toutes les nations du globe. Où ces fêtes auraient-elles lieu? Où donc, je vous prie, pourraient-elles être organisées, si ce n'est à Paris, la cité des plaisirs, quand elle n'est pas celle des révolutions? Une souscription nationale en ferait les frais, avec l'aide du gouvernement, qui doit vouloir s'associer à une pareille idée, et sous le patronage du président de la République. On a pensé que Paris pourrait profiter du mouvement des curieux qui se rendront à Londres à l'époque habituelle des voyages, pour visiter l'exposition universelle, en leur offrant, outre l'attrait des plaisirs permanents qu'elle tient à leur disposition ; celui d'un programme de réjouissances exceptionnelles. Le projet est bon, il mérite d'être encouragé.

Les fêtes à l'industrie universelle dureront huit jours. Elles auront lieu sur plusieurs point de la capitale, et même hors de son enceinte, ainsi qu'on le verra plus loin.

La première journée sera remplie par la marche d'un immense cortége formé de chars industriels chargés de produits des manufactures françaises et étrangères, lequel cortége partira du Champ-de-Mars pour se rendre à l'Hôtel-de-Ville en faisant des stations au Trocadéro, à l'arc de triomphe de l'Étoile, au rond-point des Champs-Élysées, à la place de la Concorde, à la Madeleine, aux portes Saint-Denis et Saint-Martin, à la place de la Bastille, où de splendides décorations auront été dressées.

Le second jour, il y aura une exposition d'agriculture et d'horticulture aux Champs-Élysées.

Le troisième jour, cérémonie au Panthéon en l'honneur de hommes illustres de tous les pays.

Le quatrième jour, concerts et bals publics dans les douze arrondissements de Paris.

Le cinquième jour, représentation d'un ballet héroïque mêlé de chant, avec la coopération de 2,000 musiciens, chanteurs et instrumentistes, dans une vaste salle qui sera élevée pour cette circonstance.

Le sixième jour, promenade à Saint-Cloud et à Versailles. Dans cette dernière résidence, représentation d'*Alcine ou l'Ile enchantée*, de Molière, jouée sur un radeau placé au milieu du grand canal, à l'extrémité du parc.

Le septième jour, grand bal dans la salle des fêtes, avec un orchestre composé de 500 musiciens.

Le huitième jour, concerts, jeux publics, illumination et feu d'artifice au Trocadero.

Ceci n'est pas une idée en l'air, un vague projet encore relégué dans les brouillards de l'hypothèse ; il y a commencement d'exécution. De nombreux artistes se sont associés à la pensée de MM. Horeau, architecte ; Place, ancien préfet, et Ruggieri, auteurs du programme dont nous venons de faire connaître la substance, et déjà ils ont enfanté des miracles. Nous avons vu les dessins de toutes les décorations qui seront élevées en vingt endroits de la capitale, ainsi qu'à Versailles ; nous avons vu le plan de la salle du carré Marigny et les modèles de statues faites par nos plus habiles sculpteurs. Ces dessins et ces modèles occupent plusieurs salles de l'ancien hôtel d'Angevilliers, rue de l'Oratoire du Louvre. Tout est grandiose, de bon goût, digne de nos artistes, de Paris et de la France.

Mais nous n'avons pas à nous occuper de ces fêtes au point de vue du pittoresque ; d'autres se chargeront de ce soin. Ce qui nous concerne plus particulièrement, c'est le rôle que la musique est appelée à y jouer.

La musique participe à toutes les solennités et non point d'une façon secondaire. Elle est le principal ornement de toutes les fêtes ; elle donne en quelque sorte le diapason de toutes les joies et de tous les deuils. Qu'il faille rire ou pleurer, c'est à la musique qu'on s'adresse ; sans son secours, on ne peut monter les émotions de la foule au ton nécessaire. Les auteurs du projet des grandes fêtes industrielles devaient invoquer son secours. On l'a vu ; il y aura des concerts organisés dans de vastes proportions, comme tout le reste : des concerts offerts aux étrangers, et dans lesquels Paris prouvera qu'il n'a rien à envier aux autres contrées de l'Europe dans l'organisation des festivals-monstres ; des concerts populaires donnés pour l'esbattement de la foule, comme disaient nos naïfs chroniqueurs. Il y aura enfin un ballet héroïque pour lequel il faut écrire une partition nouvelle, des marches composées spécialement pour la promenade, des chants industriels et des morceaux de musique vocale chantés au Panthéon pendant la cérémonie en l'honneur des hommes illustres de tous les pays.

Les fêtes sont provisoirement fixées à la fin du mois d'août. Les peintres seront prêts ; les sculpteurs, parmi lesquels figurent M. Cavelier pour une statue colossale du Génie de l'Humanité, et M. Pradier pour une allégorie de la Paix, ont également promis leurs travaux en temps opportun ; mais les musiciens ne sont point encore à l'œuvre, et ce n'est pas trop du temps qui reste à courir jusqu'à l'époque désignée, pour qu'ils se mettent en mesure de remplir dignement leur mission.

Il importe donc que la commission organisatrice des fêtes arrête définitivement son programme. Il faut qu'elle fasse faire sans délai le plan du ballet héroïque qui doit être exécuté dans la salle des Champs-Elysée, et qu'elle confie à l'un de nos grands musiciens le soin d'en composer la partition; il faut également qu'elle charge de l'organisation des chœurs et de l'orchestre un artiste habile à manier les grandes masses vocales et instrumentales. En Allemagne, on s'y prend trois mois à l'avance pour monter un festival. On doit y mettre ici le temps nécessaire; notre réputation musicale est engagée dans une semblable entreprise; il est important de ne pas l'exposer à un échec. Nous appelons sur ce point capital l'attention des directeurs de la fête.

Tandis que nous donnons fort à notre aise au comité des conseils dont il reconnaîtra d'ailleurs la justesse, nous en sommes persuadé, il est aux prises avec toutes les difficultés d'une organisation financière au moyen de laquelle la réalisation de ses vues sera seule possible. Il s'agit d'obtenir du gouvernement un large subsisde, et d'ouvrir une souscription nationale dont le produit ne doit pas être moindre de 1,500,000 fr., montant présumé des dépenses. Espérons qu'il réussira dans cette première opération, afin qu'il soit en mesure de mettre à exécution un plan dont le succès intéresse si vivement le commerce de Paris, les théâtres, tous les lieux de divertissements publics et des légions d'artistes.

CORRESPONDANCE.

Londres, 17 juin.

Vous avez reçu par la voie du télégraphe électrique la première nouvelle du succès de l'*Enfant prodigue* au théâtre de Sa Majesté. La vapeur, qui a distancé les chevaux de poste, serait donc distancée à son tour par l'électricité, si l'électricité pouvait être moins laconique dans ses comptes rendus. Tout ce qu'elle vous a dit, c'est l'événement, mais elle s'est forcément abstenue des détails, et la vapeur vous les envoie à titre de corollaire.

Le grand ouvrage de Scribe et Auber a été joué ici sous le titre d'*Il Prodigo* Vous savez quelle est la distribution des rôles. Massol a conservé celui qu'il avait si splendidement créé à Paris. Mme Sontag chante celui de Jephtèle, Gardoni celui d'Azaël, Coletti celui de Bocchoris, et enfin Mme Ugalde a fait ses débuts dans le rôle de Nefté. C'est la charmante Rosati qui remplace votre séduisante Plunkett dans le personnage de Lia, la danseuse. Vous ne trouverez sans doute pas que votre *Enfant prodigue* se soit compromis en venant chez nous : plût au ciel qu'il n'eût jamais été plus malheureux dans ses caravanes! Mme Sontag a communiqué au rôle de Jephtèle la pureté virginale de son talent. Dans la scène dramatique du troisième acte, elle a déployé une énergie inaccoutumée. Comme cantatrice elle a surtout brillé dans la romance du premier acte et dans l'air d'*Haydée*, introduit au cinquième. Les applaudissements lui ont été décernés sans mesure, mais non sans justice.

Mme Ugalde aussi a été reçue avec éclat. Les rares qualités de sa voix si légère, si flexible, ont enlevé les suffrages bruyants, et lui ont concilié la faveur générale.

Gardoni, Coletti, ont été excellents dans les rôles d'Azaël et du grand-prêtre d'Egypte.

Balfe, pour la direction de l'orchestre, Harris, pour la mise en scène, ont voulu se surpasser, et en sont venus à bout. Le corps de ballet, dont l'importance augmente à mesure que l'exploitation des ouvrages français se développe, n'est pas non plus resté en arière. Jamais il ne s'était montré avec tant d'avantage. Le *Pas des Poignards* a soulevé des tonnerres de bravos.

S. M. la reine Victoria et le prince Albert assistaient à la première représentation d'*Il Prodigo*, dont le succès a toujours été *crescendo*.

Je ne vous apprendrai rien en vous disant que cet opéra est devenu la cause d'un procès entre les deux théâtres italiens. Le directeur de Covent-Garden, fort de son droit de propriété garanti par des actes en règle, avait fait défense à M. Lumley de représenter l'ouvrage qu'il se dispose aussi à donner. M. Lumley n'en a tenu compte, et maintenant M. Gye réclame des dommages-intérêts considérables.

Voilà pourtant comme on se dispute et comme on s'arrache les productions à peine écloses chez vous! En fait d'art, en fait de théâtre, la France est toujours la grande travailleuse de l'Europe; nulle autre nation ne saurait lui contester une supériorité qui s'étend de jour en jour. Naguère encore l'Italie avait la préférence pour la musique et l'opéra; mais aujourd'hui l'Italie est stérile, et c'est en France qu'on vient chercher le drame lyrique. C'est le théâtre de Covent-Garden qui donna l'exemple, il y a quatre ans, sous l'influence d'un homme d'esprit et d'expérience, M. Gruneisen, qui comprit dès-lors la nécessité de changer les traditions, de renouveler le répertoire, d'emprunter à la France les chefs-d'œuvre que l'Italie ne fournissait plus. D'abord cette idée souleva des révoltes violentes, mais il fallut bien céder, et le théâtre de Sa Majesté lui-même fut entraîné dans la voie ouverte par le théâtre rival. Aujourd'hui, vous le voyez, il fait ses efforts pour l'y devancer. Il monte et joue le premier l'*Enfant prodigu;* il jouera bientôt la *Corbeille d'oranges*, quand l'Alboni aura franchi le détroit. De son côté, le théâtre de Covent-Garden vient de représenter un autre opéra français, traduit comme les autres en italien, la *Favorite* Julie Grisi chantait le rôle de Léonor; Mario, celui de Fernand, et celui du roi Alphonse avait été transposé pour Tamberlik. Nous sommes loin d'approuver un pareil changement, destructif de toute combinaison harmonique. Toutefois il est juste de dire que les talents réunis des trois artistes que nous venons de nommer donnent une grande valeur et un grand charme à l'exécution de l'ouvrage.

Mme Viardot et Ronconi doivent faire bientôt leur rentrée.

Nos théâtres ont éprouvé jusqu'ici des déceptions; la pluie d'or sur laquelle ils comptaient n'est pas tombée avec l'abondance que s'en promettaient les directeurs. On trouve toujours facilement la raison des choses, quand les choses sont arrivées, et l'on ne manque pas de dire : « Comment n'avait-on pas prévu cela? » C'est l'histoire de notre Exposition universelle et du fameux Palais de Cristal, qui devait attirer à Londres le monde entier. D'abord, le monde a craint la foule, et ses appréhensions ne se sont dissipées que lentement : il commence à venir, rassuré qu'il est par la certitude de ne pas être réduit à planter sa tente aux environs de la ville immense, faute de trouver une place pour s'y loger.

Autre détail, que les spéculateurs avaient omis de peser dans leur balance, et qui devait nous échapper surtout, à nous autres Français. A Paris, les années d'exposition nationale sont des années de prospérité exagérée pour nos théâtres. Les provinciaux, les étrangers affluent dans la capitale, et, après avoir visité l'exposition le matin, courent le soir aux théâtres. Pourquoi n'en serait-il pas de même à Londres? La réponse est toute simple, et c'est peut-être pour cela qu'on ne l'eût pas faite il y a deux mois. Parce qu'à Paris, l'exposition est gratuite, et que les provinciaux, les étrangers, n'ayant rien dépensé le matin pour entrer dans notre bazar, ont de quoi payer leurs plaisirs du soir. A Londres, au contraire, on paie pour entrer le matin à l'Exposition; on a même payé fort cher pour y être admis les premiers jours : le soir, on ne trouvait plus rien de superflu dans sa bourse, et l'on se livrait au repos, moins encore par fatigue que par économie.

Les étrangers commençant à venir, et le prix d'entrée à l'Exposition ayant singulièrement baissé, en attendant qu'il se réduise à zéro, les théâtres espèrent une veine meilleure, et je les crois fondés à espérer.

Z.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*; l'Alboni chantera le rôle de Fidès, et M. Chapuis continuera ses débuts dans celui de Jean de Leyde.

*** Le *Prophète* avait encore rempli la salle lundi dernier. Chapuis, qui jouait pour la seconde fois le rôle de Jean de Leyde, a montré plus d'aplomb et de talent que la première. Il y avait progrès sensible dans son jeu, et s'il continuait à marcher du même pas, il atteindrait bientôt le but qu'il doit ambitionner. L'Alboni a été ce qu'elle est toujours. On ne se lasse pas d'entendre sa voix si belle, si pure, qui ne donne que du plaisir, sans le moindre mélange d'inquiétude ni d'effort.

*** Un nouveau ténor débutait mercredi dans la *Favorite*. Annoncé par des succès brillants sur nos scènes départementales, M. Delagrave a tenu les espérances qu'on avait conçues de son talent. Il possède une voix éminemment sympathique et il la conduit avec beaucoup de goût, d'élégance; il en tire beaucoup d'expression. C'est surtout dans la romance qu'il excelle, et l'on a pu en juger dès le premier acte. Au quatrième, il a dit supérieurement *Ange si pur, que dans un songe*. Dans les morceaux dramatiques, on sent que la force lui manque un peu, et, suivant un usage trop répandu, il ralentit le mouvement jusqu'à l'excès. Quelquefois même, comme dans la stretta du duo final, la mesure disparaît entièrement. A cela près, et ce n'est pas un reproche qui s'adresse à M. Delagrave plus qu'à tout autre, le nouveau ténor nous semble destiné à tenir une belle place à l'Opéra. Si, grâce à lui, nous pouvions entendre quelques ouvrages dont nous regrettons l'absence, le *Comte Ory*, le *Philtre*, nous ne saurions trop féliciter le théâtre de sa précieuse acquisition.

*** Mlle Cottret, sous le nom de Marie Dussy, chantait le petit rôle d'Inès dans la *Favorite* aussi bien qu'elle avait chanté celui du chamelier dans l'*Enfant prodigue*.

*** La *Corbeille d'oranges* et l'Alboni ont obtenu vendredi leur succès habituel de bravos et d'enthousiasme.

*** Avant de quitter Paris, l'Alboni doit jouer une fois la *Fille du régiment*: on assure qu'elle est admirable dans le rôle de Marie.

*** Le besoin de danseurs espagnols s'étant fait sentir, l'Opéra en a produit une certaine quantité au deuxième acte de la *Favorite* et dans le ballet de *Paquita*. Nous n'avons rien trouvé de neuf dans cette exhibition, qui a le tort d'arriver après celle du Gymnase Discutera qui voudra, et jugera qui pourra le mérite des uns et des autres. Pour notre compte, nous déclarons n'avoir pas la moindre opinion.

*** La *Dame de Pique* a reparu vendredi; Mlle Anna Lemaire remplaçait Mme Ugalde dans le rôle principal. C'était déjà un grand honneur que d'être jugée digne de tenter l'épreuve, et la jeune artiste l'a justifié en se rapprochant le plus qu'elle a pu de son charmant modèle. Mlle Anna Lemaire a su mettre dans son jeu beaucoup d'esprit, de finesse, et elle a chanté avec un talent réel, qui se perfectionne constamment. Couderc a joué comme toujours: Battaille et Mlle Meyer se sont également distingués; on doit citer aussi Jourdan et Duvernoy, qui sont en possession des rôles créés par Boulo et Ricquier.

*** C'est Mlle Meyer, et non Mlle Lemaire, comme on l'a écrit par erreur, qui a dernièrement rempli le rôle de Rose de Mai dans le *Val d'Andorre*. Mlle Lemaire joue celui de Georgette.

*** Le concert d'inauguration de la salle Barthélemy a lieu définitivement mardi prochain 24. On sait qu'indépendamment de plusieurs autres morceaux qui y seront exécutés et que nous avons fait connaître dans notre numéro du 8, on entendra un prologue en vers de Méry, le *Sélam*, de M. Ernest Reyer, et un concerto de violon, exécuté par Vieuxtemps.

*** Seligmann est de retour à Paris. Pendant son séjour à Londres, il s'est fait entendre dans une matinée de la *Musical-Union*, où il a joué l'*Ave Maria* de Schubert, et fait sa partie dans un quatuor de Mendelssohn, dans un trio de Beethoven avec Ernst et Hallé, et un quintette de Mozart. Les qualités supérieures de son talent, sous le double rapport de l'expression et du mécanisme, ont été justement appréciées, et l'on a regretté que son séjour ne se prolongeât pas davantage.

*** Le grand festival que prépare la ville Lille aura lieu dans peu de jours. 380 instrumentistes et 450 chanteurs s'y réuniront sous la direction de M. Girard, dans une salle magnifique et construite expressément pour cette solennité, qui se composera comme il suit : 1re séance, concert spirituel, lundi 30 juin, à midi; 2e séance, concert, mardi 1er juillet, à midi; mercredi, 2 juil et, bal.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Angoulême, 18 juin.*— La salle de la Société philharmonique s'est trouvée trop petite pour recevoir les nombreux auditeurs attirés par le concert que donnait M. Guichard, et dans lequel il se présentait comme chef d'orchestre, comme compositeur et comme exécutant. Mme Guichard a chanté l'air de la *Dame Blanche* avec beaucoup d'âme, de nuances et d'expression. Elle a dit ensuite avec non moins de grâce et de talent deux romances, dont l'une, le *Bal d'Emma*, est une des plus gracieuses compositions d'Edmond L'Huillier. Quant à M. Guichard, constatons que dans le duo de piano et violon sur les *Mousquetaires de la Reine*, le compositeur-exécutant a enlevé le public, qui lui a manifesté sa satisfaction par des salves d'applaudissements réitérés. L'air de violon exécuté par lui a obtenu un succès d'enthousiasme. Comme compositeur, M. Guichard n'est point resté au-dessous de l'exécutant. Une *ouverture*, un *chœur d'un opéra inédit*, et un solo de voix de basse avec accompagnement de harpe, de chœur et d'orchestre, telles sont les œuvres qu'il nous a fait entendre. L'ouverture, qui n'est autre chose que la reproduction de quelques motifs de l'opéra, rattachés les uns aux autres par des rentrées habilement ménagées, a été vivement goûtée par le public. Elle contient des motifs gracieux, gais ou mélancoliques, qui se marient et s'enchaînent parfaitement. Le chœur est léger, simple et de bon goût; c'est un sujet pastoral dans lequel on remarque des passages fugués d'un charmant effet. Le morceau final, *Gloire à Dieu*, couronnait le concert. Il est d'une facture large et sévère; la marche harmonique est en même temps simple et naturelle. L'orchestre et les chœurs ont rivalisé d'entrain et d'ensemble pour se montrer dignes du bénéficiaire.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — On vient de jouer ici *la Dame de pique*, qui a obtenu un grand succès et fourni à Mme Cabel l'occasion d'un de ces triomphes auxquels elle est depuis longtemps habituée.

*** *Berlin.* — Roger, que le public attendait avec impatience, est enfin arrivé : le célèbre ténor commencera ses représentations par le *Prophète*, qu'il a créé à Paris avec tant de supériorité.

— Les *Liedertafel* de Berlin, Dessau, Koethen, Bernbourg, Halle, Zerbst et Magdebourg se réunissent tous les ans le premier samedi et le premier dimanche après la Pentecôte. Le lieu de réunion a été, pour cette année, Berlin. Le nombre des chanteurs était de 250.

— Le théâtre de la Kœnigstadt sera fermé définitivement à la fin du mois.

*** *Vienne.* — Au théâtre de la porte de Carinthie a eu lieu la représentation au bénéfice de Mlle Fanny Elsler. La célèbre danseuse doit paraître encore dans deux autres représentations; après quoi, elle se retirera définitivement de la scène.

*** *Leipzig.* — Dans le courant du mois de mai on a représenté 12 opéras, parmi lesquels nous citerons le *Prophète*, *Robert-le-Diable* et les *Huguenots*, de Meyerbeer; le *Val d'Andorre* et la *Fée aux Roses*, d'Halévy. Inutile de dire que le succès a accueilli ici comme partout ces grandes et belles compositions.

*** *Brême.* — L'opéra nouvellement établi chez nous est en pleine activité. La prima donna, Mme Kunsth-Hoffmann, est une artiste de premier ordre, et Mme Kissner, une charmante soubrette.

*** *Moscou.* — M. Saloman et Mme Saloman-Nissen ont donné ici des concerts dans l'un desquels s'est fait entendre la gracieuse violoncelliste Christiani, qui est de retour de son excursion au Kamtschatka.

*** *Darmstadt*, 15 juin.— Avant-hier, on a donné sur le théâtre de la cour la première représentation d'un grand opéra nouveau, intitulé *Gudrun*, dont les paroles et la musique sont de M. Mangold. Ce premier essai du compositeur dans la musique théâtrale a été couronné d'un grand succès. M. Mangold a étudié la haute composition à Paris, sous la direction de feu Berton.

*** *Milan*, 10 juin. — Un opéra nouveau, dont le sujet est pris du *Val d'Andorre*, de Saint-Georges et d'Halévy, vient d'être joué ici sous le titre de *la Valle d'Andorra*. La musique est d'Antonio Cagnoni; parmi les artistes chargés de l'exécution, il ne se trouve qu'un seul nom remarquable.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

EXPOSITIONS NATIONALES DE 1844 ET 1849.

Pour mettre à même d'apprécier la valeur de certaines critiques adressées à l'un de nos luthiers les plus distingués, nous avons cru devoir reproduire le tableau des récompenses accordées par le jury à la suite de ces deux expositions.

1844.

LUTHIERS DE PARIS.

M. DUPIN, *Président*, M. SAVART, *Rapporteur*.

Une nouvelle Médaille d'or à M. VUILLIAUME, dont un Violon a été classé au premier rang, un Alto au second, et un Violoncelle au troisième.

Une médaille d'argent à M. BERNARDEL, dont un Violoncelle et un Alto ont été classés au premier rang, et un Violon au quatrième.

Une Médaille d'argent à M. RAMBAUD, dont un Violon a été classé au second rang.

Rappel de Médaille d'argent à M. CHANOT, dont un Alto a été classé au troisième rang, et un Violon au sixième.

Rappel de Médaille d'argent à M. THIBOUT, dont un Violon a été classé au troisième rang.

1849.

M. SEGUIER, *Président*, M. MARLOYE, *Rapporteur*.

Une Médaille d'or à M. BERNARDEL, dont un Violon et un Violoncelle ont été classés au premier rang, et un Alto au troisième.

Rappel de Médaille d'argent à M. CHANOT, dont un Violoncelle a été classé au troisième rang, et un Violon au cinquième.

Rappel de Médaille d'argent à M. RAMBAUD, dont un Violon a été classé au second rang, et un Violoncelle au quatrième.

Une Médaille de bronze à M. MAUCOTEL, dont un Alto a été classé au second rang, et un Violon au quatrième.

Une Médaille de bronze à M. CAROLUS HENRY, dont un Violon a été classé au troisième rang.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs de musique, 105, rue Richelieu, et 40, rue Vivienne.

20 PETITES ÉTUDES MÉLODIQUES

pour le violon, faciles et progressives,

Destinées à faire suite aux Méthodes.

PAR

C. DE BÉRIOT.

Cet ouvrage est divisé en deux parties : la première se composant d'études élémentaires avec accompagnement d'un second violon; la deuxième, d'études mélodiques et de style en forme de petits solos, avec accompagnement de piano.

Spécialité de pianos droits, mi-oblique et grand-oblique de la fabrique

POL LOUIS.

Fabrique à	*Fabrique à*	*Succursale à*	*Succursale à*
PARIS, Chapelle St-Denis et Rue St-Maur. — CORRESPONDANCE, Rue Guénégaud, 18.	NIMES, Boulevart de la Magne et place Balore. — CORRESPONDANCE, Rue de la Fontaine, Maison G. Berard-Sauvajol.	TOULOUSE, Rue de la Pomme, 9. —	BORDEAUX, Allée Tourny, Maison Cuvreau. —

EN VENTE

A Nancy, chez WAGNER, éditeur libraire.

L'ORGUE,

SA CONNAISSANCE, SON ADMINISTRATION ET SON JEU,

PAR

JOSEPH RÉGNIER.

Un volume in-8° de 500 pages. — Prix : 7 fr.
Et par la poste, *franco*, 8 fr. 50.

NOUVEAUTÉS POUR LE PIANO

PUBLIÉES PAR

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

103, rue Richelieu.

BLUMENTHAL.

Op. 14. La Plainte 7 50
Op. 15. L'Eau dormante 7 50
Op. 16. Consolation, fantaisie ..... 6 »
Op. 17. Marche militaire ..... 5 »
Op. 17 *bis*. Marche funèbre ..... 5 »
Op. 18. Scène de ballet 7 50
Op. 19. Nocturne impromptu ..... 5 »
Op. 20. Trois mazurkas 7 50
Op. 21. **Fleurs emblématiques.**
N° 1. Les Primevères 7 50
2. Les Violettes 7 50
3. Les Roses 7 50

F. BURGMULLER.

Op. 99.
FANTAISIE BRILLANTE
SUR LA TEMPESTA.
Prix : 5 fr.

ZERLINE,
GRANDE VALSE ESPAGNOLE,
Prix : 5 fr.

BLANCHE,
POLKA-MAZURKA. — Prix : 5 fr.

CH. CZERNY.

CINQUANTE ÉTUDES DE LA VOLUBILITÉ.
Op. 818. — Deux suites, chaque 12 fr.

LE JEUNE ÉLÈVE,
Op. 817. Quatre-vingts petits morceaux faciles et progressifs, en 2 suites, chaque 12 fr.

ST. HELLER.

Op. 72. N°s 1. Le Chant du matin 5 50
2. Le Chant du troubadour .. 4 50
3. Le Chant du dimanche ... 4 50
Op. 73. N°s 1. Le Chant du chasseur .... 3 »
2. L'Adieu du soldat 4 50
3. Le Chant du berceau 4 50
Op. 74. N°s 1. Fantaisie sur l'*Enfant prodigue* ..... 5 »
2. Valse brillante sur l'*Enfant prodigue* ..... 5 »
Op. 75. N°s 1. Rondo caprice sur la *Dame de Pique* ..... 5 »
2. Romance variée sur la *Dame de Pique* ..... 5 »

G. MATHIAS.

Op. 10. Dix Études de genre ..... 20 »
Op. 11. Pastorale et air de danse ..... 6 »
Op. 12. Mazurka capriccio ..... 6 »

MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Op. 82. Variations 7 50
Op. 83. Andante avec variations 7 50

7e Recueil de Romances sans paroles.
Op. 85. — Prix : 7 fr. 50.

PASCAL GERVILLE.

LE BENGALI AU RÉVEIL,
Bluette. — Prix : 4 fr.

LE CARILLON DE MON CLOCHER,
Impromptu. — Prix : 4 fr.

ROSSIGNOL ET FAUVETTE,
Etude de salon. — Prix : 5 fr.

E. PRUDENT.

Op. 37.
GRANDE FANTAISIE
SUR GUILLAUME TELL.
Prix : 9 fr.

Op. 38.
AIR *DE GRACE* DE
ROBERT-LE-DIABLE
Prix : 9 fr.

Op. 39.
LES CHAMPS,
Prix : 9 fr.

H. ROSELLEN.

FANTAISIE SUR GIRALDA.
Op. 122. — Prix : 9 fr.

FANTAISIE SUR L'ENFANT PRODIGUE.
Op. 125. — Prix : 9 fr

Fantaisie sur la Dame de Pique.
Op. 126. — Prix : 7 fr. 50.

FANTAISIE SUR LA TEMPESTA.
Prix : 9 fr.

FANTAISIE SUR ZERLINE.
Prix : 9 fr.

SOWINSKI.

Op. 74. Fantaisie brillante sur le *Prophète*. 7 50
Op. 79. Fantaisie brillante sur l'*Enfant prodigue* 7 50

A. TALEXY.

Op. 32. **Fantaisie brillante** sur **l'Enfant prodigue** 7 50
Fantaisie sur **la Dame de Pique.** 7 50
Hercule, *grand Galop* ..... 5 »
Diane, *polka-mazurka* ..... 5 »

WILLMERS.

Op. 68. Fantaisie de concert sur le *Prophète* ..... 4 »
Op. 73. Le Berceau, les Adieux, les Regrets, 3 fantaisies 7 50
Op. 74. Le Rossignol, thème varié en trilles 6 »

CH. VOSS.

Op. 99. Trois fleurs : la Rose, la Violette, l'Amarante ..... 6 »
Op. 113. La Cascade de fleurs ..... 6 »
Op. 120. Fantaisie de salon sur *Giralda* 6 »
Op. 122. Fantaisie sur la *Dame de Pique*. 6 »

OUVERTURES

POUR LE PIANO.

L'Enfant prodigue, arrangée par H. POTIER 7 50
Zerline ou la corbeille d'oranges, arrangée par H. POTIER. . 6 »
La Dame de Pique, arrangée par A. de GARAUDÉ 7 50

Pour le piano à 4 mains.

M. Decourcelle. — Op. 28. Fantaisie sur la *Dame de Pique* .... 9 »
— Fantaisie sur *Zerline ou la corbeille d'oranges* 7 50
Ed. Wolff. — Op. 163. Duo brillant sur l'*Enfant prodigue* .... 9 »

OUVERTURES

POUR LE PIANO A QUATRE MAINS.

L'Enfant prodigue, arrangée par A. FESSY ..... 9 »
Zerline ou la corbeille d'oranges, arrangée par A. FESSY. . . 7 50
La Dame de Pique, arrangée par A. FESSY ..... 9 »

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 26. 29 Juin 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Schaefenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse . . . 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue d'un demi-siècle, le genre lyrique dans les théâtres secondaires, par **Edouard Fétis.** — Subventions théâtrales. — Inauguration de la salle Barthélemy. — Revue critique, Solfége concertant à l'usage des orphéonistes, d'A. Panseron, par **Maurice Bourges** — Correspondance, Berlin. — Nouvelles et annonces.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE.

Le genre lyrique dans les théâtres secondaires.

L'ODÉON. — LES PETITS THÉATRES. — LA RENAISSANCE. — L'OPÉRA NATIONAL.

La troupe de l'Odéon se recrute d'artistes nouveaux. — De quelques pastiches et de la résurrection de quelques ouvrages de l'ancien répertoire. - *Othello* traduit par M. Castil-Blaze. — Les traducteurs se multiplient. — Début de Duprez. — *Marguerite d'Anjou.* — M. Carafa et ses *Deux Figaros.* — *Don Juan.* — L'Odéon cesse d'être un théâtre lyrique. — Les essais des Nouveautés en matière d'opéra. — La musique aux petits théâtres. — La Renaissance constituée. — Son existence lyrique. - L'Opéra-National. — Sa naissance et sa mort.

Plus que jamais, après le succès de *Robin-des-Bois*, qui emplissait sa caisse de beaux écus sonnants, le directeur de l'Odéon se décida à donner une grande importance au genre lyrique sur son théâtre. La tragédie et la comédie, qui ne faisaient que des recettes médiocres, furent reléguées au second plan. La troupe chantante se recruta de nouveaux sujets qui la fortifièrent ; ce furent, entre autres, Cœuriot, ténor, dont la voix manquait de justesse, mais qui avait de la chaleur ; Péronnet et Mondonville, qui débutèrent ensemble dans le *Barbier de Séville*, où ils remplirent, le premier, le rôle d'Almaviva ; le second, celui de Figaro ; enfin, Leclerc et Margaillan, qui se présentèrent pour les emplois de basse chantante et de basse comique. Tous ces débuts eurent lieu dans le courant de la même année (1825), et donnèrent à l'Odéon une certaine importance musicale dont l'Opéra et l'Opéra-Comique s'inquiétèrent un moment comme d'une concurrence qui pouvait devenir dangereuse.

Le sacre de Charles X fut pour l'Odéon, comme pour tous les autres théâtres, l'occasion de faire preuve de royalisme. Les théâtres ont toujours quelque chose à attendre du pouvoir, et ne laissent pas volontiers échapper l'occasion de lui faire leur cour. MM. de Saint-Georges et Leroux-Laurent firent donc, à l'occasion du sacre, une pièce intitulée : *Louis XII ou la Route de Reims,* sur laquelle on ajusta des morceaux tirés de différents opéras de Mozart.

Parfois l'Odéon risquait des excursions dans le domaine du vieil opéra comique ; mais c'était exceptionnellement et sans porter préjudice à la spécialité qu'il s'était faite des traductions. Il lui arrivait de déguiser ses emprunts au moyen de titres nouveaux, et même de changements apportés aux pièces, afin de ne pas s'exposer aux récriminations des sociétaires du théâtre Feydeau. C'est ainsi que l'on retrouve dans les *Français au sérail* les *Visitandines* de Devienne, dont l'Opéra-Comique fit, à son tour, le *Pensionnat de demoiselles*, attendu que le gouvernement de la Restauration ne permettait pas qu'on montrât des religieuses sur la scène.

M. Castil-Blaze continuait ses emprunts au répertoire rossinien. Il avait fait une traduction d'*Othello*, qu'on jouait sur les théâtres de province avant qu'on la montât à Paris. C'est en province que les traductions et les pastiches de M. Castil-Blaze faisaient surtout fortune. A Paris, on pouvait se contenter des originaux ; mais dans les départements, où l'opéra italien n'avait point accès, on n'était initié que par les versions françaises du grand arrangeur à la connaissance des œuvres de Rossini. *Othello* fut joué à l'Odéon au commencement de l'année 1825.

Nous avons vu que les succès productifs obtenus par M. Castil-Blaze dans l'exploitation des chefs-d'œuvre des théâtres lyriques étrangers lui avaient créé des imitateurs. M. Crémont vint augmenter le nombre de ces derniers. Elève du Conservatoire de Paris, M. Crémont avait quitté cette capitale, où il ne trouvait pas l'emploi de ses talents, pour aller remplir à Saint-Pétersbourg les fonctions de chef d'orchestre du théâtre impérial. Il rentra en France vers 1817, sans doute en vertu de cette loi naturelle qui veut que la patrie soit chère à tous les cœurs bien nés. Quand M. Bernard fit de l'Odéon un spectacle lyrique, il s'attacha M. Crémont comme chef d'orchestre et comme directeur de musique. Ce fut un bon choix. L'orchestre de l'Odéon, composé de ce que le Conservatoire avait mis depuis peu de jeunes talents en circulation, fut un des meilleurs de Paris. Il l'emportait de beaucoup sur celui de l'Opéra-Comique, où il existait trop de vieux musiciens et de vieilles traditions. M. Crémont, abandonnant à M. Castil-Blaze le privilége de fournir aux amateurs de choses du jour des traductions du grand maître à la mode, s'attaqua aux œuvres de l'ancien répertoire. Il arrangea la musique de l'*Impresario in angustie* de Cimarosa, pour l'adapter à une pièce intitulée : *la Comédie à la campagne.*

Peu de temps après vint la traduction de la *Dame du Lac* par M. Lemiere de Corvey, suivie de celle de *Preciosa*, de Weber. Celle-ci n'eut qu'un succès médiocre, en dépit des espérances qu'avait pu faire concevoir à l'arrangeur la vogue immense de *Robin-des-Bois.*

Un jeune homme dont l'éducation musicale s'était faite tout entière dans l'école de Choron, où il était entré enfant comme la plupart de ses condisciples et d'où il sortait musicien instruit, eut lieu sans aucun retentissement dans le *Barbier de Séville.* Ce jeune homme pèchait du côté de la taille et de la tournure ; il était petit et gauche ; sa voix était médiocre, et les procédés du mécanisme de l'art du chant, tel qu'on commençait à les pratiquer en France à l'imitation de l'école italienne, ne lui étaient pas familiers. Le public l'accueillit avec peu de faveur.

Cependant les artistes signalèrent en lui un profond sentiment musical, et, sans lui prédire de grands succès à la scène, lui reconnurent dès lors un mérite peu commun. Ceux qui lui portaient intérêt l'engageaient à quitter la carrière du théâtre, vers laquelle sa vocation ne semblait pas le porter, pour entrer dans celle des concerts et du professorat. Ce jeune homme était Duprez. On sait ce qu'il est devenu à force d'heureux instincts et de volonté forte. Nous n'avons donc pas à nous étendre ici sur les circonstances dans lesquelles son beau talent s'est développé pour arriver à un degré de puissance auquel sont parvenus bien peu d'artistes.

M. Castil-Blaze n'était pas homme à se laisser distancer, comme disent les sportsmen (qu'on nous passe ces expressions peu françaises, mais généralement adoptées) par ses imitateurs. Il fit dans les partitions de Weber, de Beethoven, de Mozart et de Rossini un choix de mélodies qu'il amalgama de manière à en composer un opéra représenté sous le titre de la *Forêt de Sénart*. Il y mêla même quelques morceaux de sa façon, et il se plaisait à constater qu'un chœur malicieusement attribué par lui à un auteur célèbre, mais dont il était le vrai coupable, avait eu plusieurs fois les honneurs du *bis*.

Sur une pièce intitulée : *le Jeune Aveugle*, dont le sujet avait beaucoup d'analogie avec la *Valérie* de M. Scribe, M. Poisson accommoda une partition de Girowitz. Cet opéra n'eut qu'une existence éphémère sur l'affiche ; il fut bientôt remplacé par un ouvrage bien plus important et tout autrement reçu du public.

Le peu d'effet qu'avait produit la musique facile et régulière de Cimarosa sur un public accoutumé aux hardiesses du génie de Rossini et de Weber, prouva à M. Crémont qu'on ne réussit complétement qu'en étant de son époque. La *Comédie à la campagne* avait été promptement délaissée, malgré le charme de l'*Impresario in angustie*. M. Crémont voulait offrir aux spectateurs de l'Odéon quelque chose de moderne, de neuf ; quelque chose qui pût l'émouvoir, le passionner. Cependant il avait la discrétion de ne pas porter atteinte aux droits que M. Castil-Blaze avait ou paraissait avoir sur le répertoire de Rossini. Une pensée lui vint ; c'est que pendant qu'il n'était question en France que du maître de Pesaro, il se pouvait fort bien faire qu'un compositeur habile se fût révélé à l'Italie. C'est ce qui était arrivé en effet. Mais ce compositeur n'était pas né sous le ciel du Midi ; il était arrivé d'Allemagne, et bien que les musiciens de ce pays ne fussent pas naturellement sympathiques aux dilettantes de Naples, de Rome, de Venise, de Milan, ses œuvres lui avaient conquis par toutes ces villes une renommée à laquelle chaque jour ajoutait un titre nouveau. M. Meyerbeer, car c'est de lui qu'il s'agit, venait de faire jouer *Marguerite d'Anjou* à la Scala, et le mérite qui brillait dans cet opéra avait dissipé les préventions des derniers adversaires des productions d'origine tudesque. M. Crémont traduisit ce nouvel ouvrage, et le public de l'Odéon applaudit avec enthousiasme à la belle partition de *Marguerite d'Anjou*, sans savoir que ce n'était qu'un prélude aux immenses succès réservés à leur auteur.

Peu de temps après M. Castil-Blaze retirait son pastiche de la *Fausse Agnès* du Gymnase pour le porter à l'Odéon, et continuait son système d'emprunt aux gloires musicales étrangères, en traduisant pour le même théâtre le *Mariage de Figaro*, de Mozart.

Voici venir un nouveau traducteur ; c'est M. Guénée, qui veut faire revivre l'opéra bouffon italien en arrangeant pour *le Neveu de Monseigneur* des fragments de Morlacchi, de Fioravanti et de Rossini.

C'était l'époque où toute la France citait et admirait les romans de Walter Scott. M. Pacini en profita pour faire d'*Ivanhoé* une façon d'opéra avec des morceaux tirés de *Semiramide*, de *Tancredi* et de la *Gazza ladra*.

La traduction d'*Emmeline ou la Famille suisse*, de Weigl, ouvrit l'année 1827. Vint ensuite la *Folle de Glaris*, musique de Conradin Kreutzer arrangée par Payer. Ce dernier gâta par ses additions l'œuvre non pas brillante, mais estimable de Kreutzer. La *Folle de Glaris* avait été montée pour Mme Schütz, qui s'était acquis à l'Odéon une sorte de réputation. Duprez, qui commençait à faire revenir le public sur ses impressions d'abord peu favorables, comme nous l'avons dit plus haut, fut applaudi dans un rôle de jeune prêtre qu'il chanta avec un talent vraiment supérieur.

Il fut question un moment de transporter le théâtre de la Porte-St-Martin à l'Odéon. M. Bernard avait quitté la direction de ce spectacle. La combinaison qui supprimait le théâtre spécial des traductions ne fut cependant pas réalisée. M. Sauvage obtint le privilége de l'Odéon avec l'autorisation d'y continuer l'exploitation lyrique commencée par son prédécesseur. Il débuta par une traduction des *Deux Figaros*, opéra composé quelques années auparavant par M. Carafa pour la Scala de Milan. Cet ouvrage fut reçu avec quelque faveur, bien qu'en faisant chanter les mêmes personnages que Mozart et Rossini, l'auteur se fût engagé à des comparaisons dangereuses, et bien que l'exécution fût d'une extrême faiblesse, si ce n'est de la part de l'orchestre, toujours excellent.

Les morceaux les plus saillants du *Tancredi* avaient été introduits par M. Castil-Blaze dans ses *Folies amoureuses* et dans *Othello*. Néanmoins l'Odéon monta une traduction complète de cet opéra pour Mme Schütz, qui désirait paraître dans un rôle d'homme. Mme Schütz, que personne ne s'avisera sans doute de comparer à Mme Pasta, eut ses partisans à l'Odéon. Quant à Mme Pouilley, elle fut loin de répandre sur le personnage d'Aménaïde le même charme que Mlle Naldi ; mais l'idée d'un parallèle entre l'exécution des deux théâtres ne venait à personne.

Les opéras dont la traduction pouvait offrir quelques chances de succès commençaient à devenir rares. Le directeur de l'Odéon fit venir, avec l'agrément de l'autorité, un compositeur allemand qui s'engagea à écrire pour son théâtre une partition nouvelle. Chose singulière, les musiciens français se trouvaient être les seuls auxquels il était interdit de composer en France en toute liberté. Tandis qu'on leur fermait obstinément une scène où ils eussent trouvé un utile débouché, les compositeurs étrangers y étaient admis sans difficulté. Conradin Kreutzer vint donc à Paris écrire la musique de l'*Eau de Jouvence*. La pièce fut jugée mauvaise ; on critiqua la vulgarité des mélodies, mais on rendit justice à l'instrumentation, où l'auteur avait fait preuve d'une parfaite connaissance des effets d'orchestre.

Une exception fut faite à la mesure qui interdisait aux compositeurs français l'accès de l'Odéon. Ce fut en 1827, à l'occasion de la fête du roi. MM. Gilbert et Guiraud, lauréats de l'Institut, s'associèrent pour écrire la musique d'une pièce de circonstance, intitulée *Charles V et Duguesclin*. L'essai des deux jeunes artistes fut heureux ; on donna des éloges à plusieurs morceaux de leur partition. Mais les pièces de circonstance vivent peu, nous l'avons déjà dit ; *Charles V et Duguesclin* subit le sort ordinaire des ouvrages de ce genre.

La première traduction de M. Castil-Blaze, par ordre de date, *Don Juan*, parut enfin à l'Odéon. Le célèbre arrangeur y avait mis un soin tout particulier ; il avait respecté l'œuvre du divin Mozart en s'abstenant d'ajouter à la partition originale aucun morceau qui lui fût étranger, sauf la symphonie du tableau de l'enfer au cinquième acte. Malheureusement, Mozart ne fut pas aussi ménagé par les chanteurs. L'exécution fut plus que médiocre. Rien n'avait été négligé, du reste, pour la mise en scène ; le décorateur s'était surpassé. Que n'en était-il de même des premiers sujets ! Un seul fut vivement applaudi et mérita de l'être. Ce fut Duprez, qui chanta admirablement le délicieux air : *Il mio tesoro*.

Don Juan fut le dernier opéra monté par l'Odéon. Quand nous aurons cité l'ouverture et les chœurs composés par Hérold pour la tragédie du *Dernier jour de Missolonghi*, nous pourrons clore les annales lyriques de ce spectacle, qui retourna depuis lors à la littérature, et dont nous n'aurons plus, par conséquent, à nous occuper.

D'autres théatres s'avisèrent parfois d'avoir des fantaisies musicales. Les *Nouveautés*, par exemple, firent des essais de ce genre qui ne méritèrent pas d'être pris au sérieux par les artistes, mais que nous

devons consigner ici à titre de renseignement, puisque nous nous sommes fait une loi de ne rien omettre de ce qui se rattachait de près ou de loin au mouvement musical.

Le théâtre des Nouveautés prit donc des semblants d'allures de spectacle lyrique, affichant la prétention de remplacer l'Odéon, qui venait de mourir pour la centième fois peut-être, mais non pas pour la dernière. Le voilà qui se lance dans cette nouvelle carrière et débute par un opéra-comique en trois actes de M. Blangini, intitulé : *le Coureur de veuves*. Comment se fait-il que l'entrepreneur du nouveau théâtre ait obtenu l'autorisation de représenter des ouvrages inédits, autorisation qui avait été refusée à tant d'autres avant lui? C'est que l'auteur de la partition du *Coureur de veuves* était protégé par la duchesse de Berry, et qu'une telle protection était alors toute-puissante. M. Blangini le déclare lui-même dans ses mémoires, et il ajoute que la princesse, après avoir entendu chez elle, à mesure qu'il les terminait, tous les morceaux de son opéra, voulut encore assister à la première représentation de cet ouvrage, faveur qui porta ombrage au *Théâtre de Madame*.

MM. Dartois avaient refait pour les Nouveautés le *Mariage de Figaro*; M. Blangini arrangea pour cette pièce la musique de Mozart, et y ajouta quelques petits airs de son crû. Quelle exécution que celle des virtuoses des Nouveautés! Mme Albert tranchait volontiers de la prima donna, et se lançait bravement dans des fioritures à perte de vue; mais Bouffé, qui avait la conscience de son incapacité vocale, faisait la plus piteuse figure du monde. Il imagina, pour se tirer d'affaire, un procédé fort drôle en chargeant un autre acteur de chanter à sa place l'air *Non piu andrai*, pendant qu'il exécutait des gestes analogues aux paroles.

La troisième tentative des Nouveautés dans le genre lyrique fut un *Faust* de M. Théaulon, pour lequel M. Béancourt, chef d'orchestre du théâtre, composa un certain nombre de morceaux, faisant pour le reste des emprunts à l'*Euryanthe*, de Weber; aux *Rosières*, d'Hérold; à *Joseph*, de Méhul; au *Chaperon Rouge*, de Boïeldieu. Or, le tout fut rendu comme l'avait été l'œuvre de Mozart. Heureusement les Nouveautés s'en tinrent là; ses expériences musicales ne furent plus renouvelées, et le vaudeville régna désormais sans partage à ce spectacle.

Il est peu de théâtres, parmi ceux qu'on désigne par l'épithète de *petits*, qui ne se soient avisés de musique et qui n'aient essayé de faire une guerre d'escarmouche aux priviléges de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Pour peu qu'ils eussent, par aventure, un acteur doué d'une voix passable, ils s'adressaient à l'un des jeunes compositeurs moins dépourvus de talent que de libretto, comme il en est toujours, comme il y en aura sans doute éternellement sur le pavé de Paris, et lui faisaient faire des façons d'opéras taillés sur la mesure des moyens de leur virtuose. Des musiciens de mérite ne dédaignaient pas de préluder à des travaux plus dignes d'eux par de modestes essais. D'autres se résignaient modestement à cet emploi secondaire sans élever plus haut leur ambition. Parmi les premiers, nous citerons M. Adam, qui avait composé pour le Vaudeville un grand nombre de morceaux avant de donner son premier ouvrage à l'Opéra-Comique. Parmi les derniers, MM. Guenée, Doche, etc., Mlle Jenny Colon, au Vaudeville; M. Achard et Mlle Déjazet, au théâtre du Palais-Royal, furent les comédiens chanteurs pour lesquels on dérogea surtout aux règles établies en matière de musique de vaudeville.

Il n'est pas jusqu'à l'Ambigu qui n'ait eu l'ambition de marcher à la suite de nos théâtres lyriques et qui ne se soit efforcé de se grandir pour approcher de leur taille; ce à quoi il ne réussit guère, par parenthèse. Ce fut un ancien régisseur de l'Opéra-Comique, M. Lemetheyer, qui eut cette idée. Il n'avait pas pensé que pour créer un spectacle lyrique, il faut des chanteurs, des chœurs et un orchestre. Or, comme il ne possédait aucun de ces éléments essentiels du genre, il fut bientôt obligé de renoncer à ses projets et de livrer désormais, comme par le passe, la scène de l'Ambigu à l'exploitation exclusive du mélodrame.

La Porte-Saint-Martin, de son côté, donna en 1830 un drame de M. Martinez de la Rosa, *Aben-Humeja*, avec des airs et des chœurs par M. Gomis; mais ce ne fut qu'une fantaisie qui n'eut pas de suite. Les théâtres privilégiés ne prirent même pas la peine de réclamer contre cette atteinte à leurs droits.

Cependant, une révolution musicale s'était opérée dans le vaudeville. On ne se contentait plus de puiser dans la clef du Caveau les airs sur lesquels se chantaient les couplets. Quand on ne faisait pas de la musique nouvelle, on empruntait celle des opéras en vogue. Cet usage, ou si l'on veut cet abus, donna lieu à plusieurs procès qui furent jugés en faveur des théâtres lyriques et des compositeurs qui ne se souciaient guère de voir leurs œuvres défigurées par des exécutants incapables. Quoi qu'il en soit, les spectacles de vaudeville continuèrent leur système d'emprunt illicite, malgré les arrêts des tribunaux et malgré le respect dû à la chose jugée. Comme il aurait fallu intenter chaque jour des actions judiciaires, les intéressés s'abstinrent de nouvelles réclamations. Il n'y eut plus désormais de vaudevilles où l'on n'entendît des romances, des airs et même des morceaux d'ensemble tirés des opéras modernes. Cette innovation n'était pas, du reste, du goût de tout le monde. Les vieux amateurs du vaudeville auraient préféré que l'on conservât dans toute leur pureté les traditions du genre créé par le Français malin. Ils regrettaient les anciens airs, dont le caractère s'accordait mieux, suivant eux, que des mélodies plus prétentieuses, avec celui des paroles, et dont la seule ritournelle était souvent un indice de la situation. Les vieux amateurs en furent, bien entendu, pour leur regrets, et la réforme musicale du vaudeville s'accomplit malgré leurs protestations.

Une concurrence plus redoutable pour les deux grandes scènes lyriques s'éleva en 1839. Nous voulons parler de celle que leur suscita le théâtre de la Renaissance. On n'a pas oublié que les essais tentés par ce spectacle, dont l'existence fut malheureusement de courte durée, fixa pendant quelque temps la sérieuse attention des dilettantes parisiens. On n'a perdu le souvenir ni de la *Chaste Susanne*, opéra dans lequel Monpou fit preuve d'un talent plus vigoureux qu'en aucun de ses précédents ouvrages, ni de la traduction de *Lucie de Lammermoor* qui commença à populariser en France cette remarquable production de Donizetti. C'est à la Renaissance encore que furent représentés l'*Eau merveilleuse*, de Grisar; le *Duc de Guise*, de Flotow, et le *Zingaro*, de Fontana.

Des artistes dont le talent et la réputation devait se développer sur d'autres scènes, se firent apprécier pour la première fois à la Renaissance. Il suffira de citer dans le nombre Mme Anna Thillon et M. Laborde. C'est ainsi qu'il restera toujours quelque chose des tentatives faites pour multiplier le nombre des théâtres lyriques, même quand ces tentatives ne seront pas couronnées d'un succès complet.

Il ne nous reste plus à parler que de l'Opéra-National, fondé en 1847 par Adam. Quelle eût été sa fortune si la révolution de février ne fût venue mettre en péril les entreprises les mieux établies, et ruiner celles dont la position n'était pas encore solidement assise? C'est ce qu'il serait difficile de dire. On peut seulement affirmer qu'il avait débuté de manière à faire bien augurer de son avenir. Le public, qui s'intéressait aux justes réclamations des jeunes compositeurs, l'avait pris sous sa protection. Le *Gastibelza*, de M. Maillard, quoique ce ne fût pas assurément une œuvre complète, avait été accueilli avec bienveillance. Nous en dirons autant de la *Tête de Méduse*, de M. Scard, et de la reprise de quelques uns des anciens opéras de M. Adam. Mais il était écrit que la question du troisième théâtre lyrique ne serait pas encore résolue cette fois. La politique y devait porter obstacle. Cette question sera bientôt mise de nouveau sur le tapis. Nous nous abstiendrons de toute présomption sur le succès qui lui est réservé. Nous n'avons voulu, en commençant ce travail, traiter que des choses passées. L'avenir ne nous appartient pas.

EDOUARD FÉTIS.

SUBVENTIONS THÉATRALES.

Chaque année les subventions théâtrales sont attaquées dans les discussions législatives du budget. Le bruit avait couru que cette fois la Commission s'était montrée plus sévère qu de coutume, et qu'après avoir agité la question d'une suppression totale des subventions, elle s'était bornée à conclure au rejet de celles du Théâtre-Italien et de l'Odéon; mais le ministre de l'intérieur, M. Léon Faucher, n'avait pas encore été entendu. Il est venu lundi dernier dans le sein de la Commission et a remporté une pleine victoire. Les deux subventions ont été maintenues, sauf une diminution légère dans le chiffre de celle du Théâtre-Italien.

Voilà une décision que l'Assemblée entière confirmera sans doute, et l'existence des grands théâtres sera garantie pendant une année de plus.

Faut-il regretter qu'elle soit ainsi périodiquement discutée?

Non, si ce n'est qu'une forme d'avis, de *memento quia pulvis es*, qui n'ait d'autre but que d'obliger nos théâtres à se tenir toujours sur la défensive, à justifier par leurs travaux la libéralité nationale qui les aide à être ce qu'ils sont, c'est-à-dire les premiers de l'Europe.

Le théâtre chez nous, ce n'est pas seulement un intérêt, c'est une gloire, et la France est assez riche pour payer une gloire qui, en fin de compte, revient à si bon marché.

Supprimez la subvention du grand Opéra (qui déjà n'est pas assez forte), et vous n'avez plus de grand opéra. L'œuvre monumentale commencée par Lulli, continuée par tant de beaux génies et de grands artistes, s'écroule de fond en comble. Croyez-vous par hasard que ce ne serait rien que le grand opéra de moins en France? Et dans quel moment le frapperait-on? Dans celui où, quoi qu'on en dise, il a fait les plus grands progrès, où il est devenu si universellement populaire qu'en France, dans les provinces, il a détrôné l'opéra-comique, et qu'à l'étranger, on lui emprunte ses œuvres nouvelles, encore toutes chaudes de l'enfantement.

La popularité toujours croissante du grand Opéra date du jour où des mains de la Liste civile son exploitation passa dans celles d'un directeur à ses risques et périls, mais subventionné. L'idée n'était pas neuve; un officier municipal l'avait proposée dès le mois d'août 1791, dans un excellent rapport, dont ce journal a souvent apprécié la valeur et cité des fragments. L'idée attendit quarante ans pour être mise en pratique, et l'expérience a démontré qu'elle était juste et féconde.

Cependant il n'est pas rare d'entendre souhaiter le retour à un régime qui n'est plus, comme si ce retour était possible aujourd'hui!

Autres temps, autres lois.

L'administration par l'État et pour le compte de l'État ne peut s'appliquer qu'à des entreprises où les dépenses sont fixes et positives, où le déficit ne saurait se produire, sans quoi il faut une cassette impériale ou royale pour réparer le dommage tous les ans.

Au prix où sont maintenant les artistes, allez donc faire signer leurs engagements par un fonctionnaire responsable, qui n'agira que sous le contrôle et avec la permission d'un conseil quelconque! Entendez-vous d'ici les cris qui s'élèveront à chaque traité dont le chiffre dépassera le revenu d'un millionnaire? Alors le fonctionnaire ne traitera pas avec les artistes éminents, et l'Opéra sera réduit aux artistes ordinaires; alors il ne fera plus de recettes et retombera dans l'état de langueur où il végétait avant 1830. On ne sait pas assez que sous ce bienheureux régime, la partition de la *Muette* resta plus de six mois sans pouvoir être copiée, faute d'argent pour payer le copiste.

Mais en rétablissant le système des pensions, on parviendrait à fixer les artistes! De quelles pensions parlez-vous? De celles d'autrefois, dont le maximum était de 4,000 fr., et aujourd'hui, en quelques mois, les artistes peuvent en gagner le capital! De telles pensions ne seraient donc plus que des chaînes impuissantes.

Autrefois, les artistes français n'avaient que la France pour carrière; ils ont aujourd'hui le monde entier.

Aujourd'hui, pour sauver son entreprise, il faut qu'un directeur puisse à certains moments tenter un coup hardi, faire ce qu'on appelle une folie, et c'est justement ce qu'un fonctionnaire ne peut jamais.

Nos grands théâtres subventionnés ont pour mission de maintenir à son point le plus élevé le niveau de l'art.

Le grand Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Italien, sans parler du Théâtre-Français et de l'Odéon, accomplissent-ils cette mission?

Dans quel pays de l'Europe chante-t-on et joue-t-on mieux qu'en France sur ces théâtres?

Dans quel pays les pièces sont-elles montées avec plus de dépense et de soin, répétées avec plus de persévérance et de scrupule?

Nous nous en rapportons, non pas aux Français qui n'ont rien vu que leur clocher, mais à ceux qui ont voyagé en Italie, en Allemagne, en Angleterre.

Nous nous en rapportons aux Italiens, aux Allemands, aux Anglais, qui reconnaissent presque unanimement notre supériorité théâtrale.

Or, ce n'est pas exagérer que d'attribuer une bonne part de cette supériorité, beaucoup moins coûteuse que celle des armes, aux subventions dont nos grands théâtres sont dotés, aux obligations que le régime subventionnel leur impose, et aux ressources qu'il leur fournit.

L'exemple de nos grands théâtres exerce une influence sur les petits, qui tendent forcément à s'élever, à s'approcher des autres. Nulle part, en Europe, on n'a l'équivalent de nos petits théâtres. Abaissez les premiers, vous amoindrissez du même coup les seconds, car tout se tient dans l'art comme dans le reste.

Donc, si la Commission du budget n'a pas eu tort de demander des éclaircissements, de ne vouloir accorder qu'après avoir été complétement renseignée, elle a eu pleinement raison de voter les subventions sans lesquelles nos grands théâtres ne vivraient pas, et avec lesquelles disparaîtrait un des plus beaux fleurons de notre gloire nationale.

P. S.

INAUGURATION DE LA SALLE BARTHÉLEMY.

Paris, si riche en toutes choses; Paris, la ville des arts, le centre du mouvement musical européen, manquait d'une salle de concert vaste et sonore pour les solennités qui s'y donnent en grand nombre chaque hiver, et pour lesquelles on est obligé de se contenter, faute de mieux, de locaux plus ou moins incommodes, plus ou moins défavorables. M. Barthélemy résolut de combler cette lacune, pour nous servir de la formule usitée. Il voulut, de plus, rompre complétement avec les fausses traditions suivies jusqu'à ce jour, en s'attachant, avant tout, à résoudre des problèmes acoustiques qui rendissent la salle remarquable, moins par la richesse de l'ornementation que par une sonorité parfaite. C'était assurément une intention fort louable. Voyons comment elle a été réalisée.

La nouvelle salle est de forme elliptique. L'architecte a évité toute saillie et tout enfoncement qui pût gêner la libre propagation des ondes sonores. Un immense parquet et deux galeries très-élevées peuvent donner place à environ 3,000 spectateurs.

L'orchestre est disposé en amphithéâtre sur la scène, et pour donner plus d'homogénéité à la masse instrumentale, on a resserré autant que possible, en les superposant, les divers rangs de gradins, de telle façon que les exécutants sont placés immédiatement les uns au-dessus des autres. Le sommet de cet orchestre est donc fort élevé. Il touche presque à ce qu'on appelle, sur la scène d'un théâtre, les frises. Aussi conseillons-nous à ceux des virtuoses qui occuperont les rangs supérieurs de ne pas s'abandonner aux mouvements d'un enthousiasme irréfléchi pour les compositeurs dont ils seront les interprètes, car une chute de cet endroit serait fort périlleuse.

Il y aurait plus d'inconvénients encore à se laisser choir d'un second orchestre dont la situation fort bizarre est une des innovations introduites par M. Barthélemy dans la salle qui porte son nom. Cet orchestre

est suspendu à la place ordinairement occupée par le lustre; on y parvient au moyen d'un escalier tournant, partant du cintre. On ne s'en servira que par exception et pour de certains effets, pour des chœurs aériens, mystérieux, quand il s'agira de faire entendre des chœurs venant du ciel. Peut-être l'architecte, qui paraît avoir songé à tout, a-t-il aussi disposé un orchestre souterrain, d'où sortiront, au besoin, les voix ténébreuses de l'enfer? C'est une surprise qu'il est bien capable de nous ménager. Quoi qu'il en soit, nous n'avons à nous occuper maintenant que de l'orchestre aérien ; et pour en parler sérieusement, nous devons déclarer que nous ne comprenons pas bien son utilité. Les effets, en musique, s'obtiennent par les nuances de l'exécution bien plus que par la position des exécutants, relativement aux auditeurs. Un chœur ne sera guère plus aérien s'il part du cintre, que s'il est chanté à demi-voix sur la scène. L'art a ses conventions qu'il faut admettre pour le comprendre et pour en jouir. Si l'on veut en faire une réalité, il cesse d'être art et perd tout son prestige. On sait le peu d'estime qu'inspirent les trompe-l'œil en peinture. La musique, qui est l'art poétique par excellence, s'accommodera moins encore de tout ce qui pourra tendre à la matérialiser. Pour en revenir à l'orchestre aérien qui nous inspire ces réflexions, il semble que l'organisateur du concert ait voulu, dès le premier jour, dès le premier morceau, démontrer sa parfaite inutilité. Un chœur chanté par les élèves de M. Chevé a ouvert la séance. Ce chœur débute par des phrases dites à pleine voix ; puis les sons s'affaiblissent par des dégradations bien ménagées, jusqu'à des nuances à peine perceptibles. Il n'est pas besoin d'explications pour que l'on comprenne que le but de l'auteur a été de simuler la marche et l'éloignement progressif du chœur. Tout le monde s'est parfaitement rendu compte de cette intention, et pourtant les élèves de M. Chevé étaient placés sur l'estrade de la scène. Croit-on qu'ils eussent produit plus d'effet, si, au lieu d'étouffer le timbre de leurs voix, ils fussent passés dans une pièce voisine au moment du pianissimo? Bien au contraire : on tombait dans la réalité, tout le mérite de l'exécution disparaissait, et avec lui tout le plaisir de l'auditoire. Il est d'ailleurs une autre considération qui plaide contre l'orchestre suspendu de la salle Barthélemy, c'est que son éloignement de celui de la scène rendrait fort difficile, sinon impossible, un ensemble rigoureusement juste dans les détails d'une exécution compliquée à laquelle les deux groupes de symphonistes ou de chanteurs devraient prendre part.

La salle Barthélemy est sonore. Peut-être ne l'est-elle que trop, car tout excès est un inconvénient; et une salle de concert où la résonnance est trop forte n'offre pas moins d'inconvénients que celle dont le défaut est d'être sourde. Elle donne naissance à une confusion dans les sons qui est fort préjudiciable au bon effet de la musique. Il est à craindre que l'excès de sonorité dont nous signalons le danger ne se produise dans la nouvelle salle quand elle sera garnie d'un public moins nombreux que celui qui assistait à la soirée d'inauguration, et quand les tapisseries épaisses qu'on avait empruntées au Garde-Meuble de l'Etat pour cacher la nudité de ses murs, auront été remplacées par des décorations peintes ou par du papier de tenture.

Tout Paris s'était porté vers le boulevart du Temple pous assister à l'inauguration de la salle Barthélemy, et cependant tout Paris était ce même soir à la Comédie-Française, où avait lieu la première représentation des *Bâtons flottants*, et cependant tout Paris encore prenait le frais sur le boulevart des Italiens. Tout Paris a le privilége de se multiplier et de pouvoir se trouver en vingt endroits à la fois.

La séance était annoncée pour huit heures, il en était près de neuf quand elle a commencé! D'abord il avait fallu quelque temps pour que chacun fût casé à sa place, dans le désordre inséparable d'une nouvelle organisation. En second lieu, un incident non prévu par le programme de la soirée avait contribué à occasionner ce retard. Au nombre des innovations promises par M. Barthélemy, se trouvait l'éclairage, lequel devait avoir lieu au moyen de la lumière électrique, qui allait détrôner le gaz, comme celui-ci avait détrôné les quinquets, successeurs jadis fiers des chandelles. D'après le nouveau système, le lustre était remplacé par un morceau de charbon fixé sous l'orchestre aérien et par lequel passait un courant électrique. La lumière était vive, en effet, si vive et si scintillante, que son éclat devint insupportable aux spectateurs de la seconde galerie, et que ceux-ci ne laissèrent pas continuer le concert avant qu'on l'eût éteinte. Que serait-on devenu sans le secours des lustres ordinaires suspendus dans l'intervalle des colonnes, et qui ont donné une clarté à peu près suffisante?

A la séance d'inauguration de la salle Barthélemy, ce qui est ordinairement le principal fut l'accessoire ; l'accessoire devint le principal. On négligea le tableau pour le cadre. La musique, en un mot, ne tint que le rang secondaire. La salle, avec ses nouvelles dispositions, dont les moins experts discutaient les avantages sous le rapport de l'acoustique, avec son orchestre aérien et sa lumière électrique, occupait presque exclusivement l'attention.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, un chœur exécuté par les élèves de M. Chevé a servi d'introduction à la première partie du programme, puis est venue l'ouverture d'*Athalie*, de Mendelssohn.

Quelle est cette prima donna? Nous ne l'avons pas encore rencontrée dans nos solennités musicales. Quel morceau va-t-elle chanter? Cette belle personne à la taille élancée, à la démarche aisée, n'est point une prima donna ; elle ne chantera pas. Que vient-elle donc faire en ce lieu musical? Elle vient déclamer un prologue d'ouverture composé par M. Méry, en ces vers pompeux qui découlent si aisément de la plume du spirituel écrivain. On devine qu'il y est fait un brillant éloge de la salle Barthélemy. Tout est bien, tout est beau ; l'apologie est complète. Pouvait-il en être autrement?

Le violon de M. Vieuxtemps est un grand enchanteur. Il a tenu le public sous le charme pendant l'exécution du concerto en *la* de l'éminent virtuose, et pendant la piquante fantaisie de *Yankee doodle*, éclose sur les rives du Mississipi.

Une autre prima donna s'avance vers l'estrade ; celle-ci est bien une cantatrice. Pour peu que vous ayez la mémoire de l'oreille, il vous souvient d'avoir entendu, il y a quelque douze ou quatorze ans, à l'opéra italien, une artiste du nom de Taccani qui obtint de brillants succès dans plusieurs rôles importants et notamment dans la *Sonnambula*. Mme Taccani quitta subitement une carrière qui s'ouvrait pour elle sous les plus heureux auspices. Elle venait de s'engager dans les liens d'un mariage qui la faisait comtesse et riche. Dernièrement, son mari, noble Milanais, fut compromis dans les événements politiques dont la malheureuse Italie fut le théâtre. Ses biens furent confisqués, et voici Mme Taccani obligée, comme la comtesse de Rossi, de puiser des ressources dans l'exercice de son talent. Ce talent, heureusement, n'a pas été négligé par elle dans les loisirs de l'opulence. Elle l'a prouvé mercredi dernier par la manière dont elle a chanté la cavatine du *Barbier de Séville* et un air des *Puritani*. On n'a plus guère aujourd'hui cette science de la vocalisation. Mme Taccani chante comme chantaient jadis les interprètes des œuvres de Rossini. Nous ne lui en faisons pas un reproche. On peut être rétrograde dans de telles conditions.

Le *Selam* de M. Reyer a rempli toute la seconde partie du concert. Nous n'avons plus à parler de cette production qui a été analysée dans les colonnes de ce journal après une première audition. La seule particularité nouvelle qu'elle ait offerte a été l'exécution de la prière du muezzin dans l'orchestre suspendu.

N'oublions pas de dire, avant de terminer, que la fête d'inauguration de la salle Barthélemy avait lieu au profit des colons pauvres de l'Algérie, et qu'à en juger par l'affluence des curieux attirés par cette solennité, le but des ordonnateurs a dû être complétement atteint.

E. F.

REVUE CRITIQUE.

SOLFÉGE CONCERTANT A L'USAGE DES ORPHÉONISTES.

Par A. PANSERON.

Il en est des solféges comme des grammaires et autres ouvrages élémentaires. C'est rarement que la presse songe à leur accorder un regard, un sourire, attirée qu'elle est d'ordinaire bien plus par l'éclat que par la solidité. La presse, qui ne tarit point en périodes élégamment arrondies à propos des moindres productions de théâtre, d'église, de chambre, de concert, trouve à peine un mot, et encore de loin en loin, pour les choses de simple étude, pour les modestes travaux d'école. C'est que, voyez-vous, le journalisme est avant tout homme du monde, beau cavalier, amant de ce qui brille et de la mode. Il vit au jour le jour ; il est matériel, épicurien, désireux de jouissances immédiates et positives. Tout ce qui ne peut avoir qu'un résultat assez éloigné le touche faiblement. Tout ce qui ne pique pas sa curiosité à une heure donnée et ne flatte pas sur-le-champ son oreille et ses sens avides d'impressions directes et rapides, est à peu près pour lui comme non avenu. Aussi n'a-t-il pas grand souci des livres théoriques, des méthodes dont l'avenir doit bénéficier plus que le présent. Il en détourne froidement la tête ; il les néglige et les oublie.

Quelle injustice pourtant et quelle inconséquence ! N'est-ce pas dans ces questions scolaires, dans ces modes d'enseignement, si arides en apparence, que repose en germe la vie active et mondaine de l'art futur ? N'est-ce pas la source-mère des bonnes ou mauvaises chances de son développement dans l'avenir ? Rien n'est ni plus vrai ni plus grave. Et cependant le préjugé l'emporte. En France, la haute mission du professorat artistique n'est pas généralement appréciée tout ce qu'elle vaut. Il partage en cela le sort de l'agriculture, de l'économie rurale, dont les précieux labeurs nourrissent le monde sans que le monde songe à les en estimer beaucoup plus. L'opinion frivole ne tient pas assez de compte du bien considérable et aussi du mal immense que le professorat peut faire selon la direction qu'il donne aux intelligences et aux organes soumis à sa discipline. Elle oublie trop qu'il tient en sa main les destinées de l'avenir, qu'il le prépare, le façonne au point que le génie même, en dépit de sa force d'initiative, se ressent toujours de ces premières empreintes indélébiles. Donc, si l'enseignement est d'une si haute importance en musique comme en toute chose, c'est une impardonnable légèreté que de ne pas suivre et signaler plus assidument ses mouvements décisifs, ses manifestations, ses tentatives intéressantes.

Parmi les hommes de ce temps-ci qui ont travaillé avec le plus d'activité, d'intelligence, de succès, à multiplier les essais de ce genre, à aplanir les routes ardues de l'étude du chant vocal, à rendre plus accessibles les sentiers tortueux qui mènent au grand but de la lecture musicale, M. Panseron figure au rang des premiers et des plus éminents. Il y a trop longtemps que cet artiste remarquable est en possession de la juste renommée que lui ont méritée et ses compositions élégantes et surtout ses ouvrages didactiques, pour que nous ayons la prétention d'énumérer ici des titres de célébrité dont chacun est au moins aussi bien informé que nous. Quel musicien de trente ans et au-dessous n'a dû une bonne partie de ses progrès à quelqu'un des livres d'enseignement de Panseron, soit A, B, C, ou solfége, soit méthode de vocalisation, soit exercices, vocalise ou études spéciales ? Dans cette partie de l'art, il n'est guère de variété à laquelle la prévision du professeur n'ait touché. Il s'étudie constamment à pourvoir aux difficultés de toute espèce. Il ménage habilement la série des moyens successifs qui parviennent à en triompher.

Ce qui distingue en général ses travaux, c'est leur caractère d'incontestable utilité, d'appropriation parfaite, et surtout aussi d'opportunité exacte et précise. Savoir venir à temps et se rendre nécessaire, quel grand art ! Ce mérite d'à-propos n'est pas le moindre des avantage du *Solfége concertant* qui donne lieu à cet article.

Ce genre de livre élémentaire était encore sans précédent.

A peine la méthode de Wilhem, longtemps soutenue et patronnée par la préfecture de la Seine, eut-elle reçu du gouvernement une consécration honorable par la création d'une classe d'enseignement populaire au Conservatoire de musique, que Panseron comprit tout de suite qu'il y avait là un nouveau travail à accomplir, un travail utile, indispensable. Les nombreuses collections de musique vocale, avec ou sans paroles, écrites à diverses époques, sans suite, sans liaison, ne pouvaient former, en aucune sorte, un véritable corps d'études élémentaires, progressives, logiquement enchaînées. Le *Solfége concertant* vint combler cette lacune et répondre à ce besoin nouveau d'enseignement. Sa destination spéciale est nettement formulée par l'auteur.

« Réunir dans une même classe, dit-il, un grand nombre d'élèves, » de voix et de forces différentes, les instruire tous dans le même in- » stant, tel est le but que je me propose. » Ce but, le professeur l'a complétement atteint. La distribution de son travail témoigne d'une expérience consommée.

Divisé en trois parties successives, où sont introduites une à une, et avec une sage gradation, les principales difficultés d'intonation, de lecture rhythmique, de combinaisons simultanées dans toutes les hypothèses possibles de mesure et de mouvement, le *Solfége concertant* se compose de cent soixante-cinq morceaux environ, tous de la même main, à l'exception d'une demi-douzaine due au talent de MM. Auber, Halévy, Adam, Leborne. Il est écrit, d'abord pour une seule voix, afin d'habituer l'oreille du novice à l'ensemble le plus simple, qui est l'unisson ; puis pour deux, pour trois, et enfin pour quatre voix. Un des avantages notables de ce livre d'étude, c'est que les parties vocales simultanées sont conçues dans des conditions d'exécution si différentes, que les nouveaux venus peuvent aborder aisément la plus facile, tandis que les élèves plus expérimentés, les vétérans, trouvent dans les plus compliquées un rôle digne de leur savoir avancé. Voilà une pensée certainement fort bonne, réalisée avec beaucoup de tact et de sagacité.

Il est vrai que ce soin d'inégaliser la force des parties n'a pas toujours permis à l'auteur d'employer à son gré le procédé de l'imitation, si riche dans le style concertant. Il en a usé cependant autant que possible. Il donne même quelques canons à l'unisson ou à l'octave. Du reste, le style de composition est tout-à-fait irréprochable, soit dans les simples solféges pourvus d'un accompagnement de piano *ad libitum*, soit dans les chœurs religieux ou profanes, tels qu'un *O saluturis*, un *Agnus*, la *Brise légère*, les *Cyc opes*, les *Tambours*, la *Prière des pelerins*, dont le rhythme est heureusement imité de celui de la *Marche des pèlerins* de Berlioz. On retrouve partout le mélodiste facile, l'harmoniste naturel et sans recherche, l'artiste, enfin, dont la plume classique, pure, exercée, a fait depuis longtemps ses preuves. Quoi de surprenant qu'un pareil assemblage de qualités ait mérité et obtenu de nombreuses approbations ? Si le *Solfége concertant* fût venu il y a deux ou trois cents ans, on l'eût vu précédé, comme il était alors de mode, de force sonnets, épîtres et madrigaux à la gloire de l'auteur. Aujourd'hui, on se contente à moins. Notre siècle prosaïque est beaucoup plus sensible aux certificats officiels et aux rapports laudatifs de l'Institut et du Conservatoire. Ce double laurier n'a pas manqué au *Solfége concertant*, qui en fait avec raison la couronne de son frontispice. Le Comité des études musicales du Conservatoire ne s'en est pas tenu aux témoignages favorables, il a adopté le nouveau solfége pour la nouvelle classe d'enseignement populaire, habilement dirigée par M. Édouard Batiste. Nul doute que MM. Hubert et Delaporte ne suivent cet exemple intelligent, et ne répandent ce livre utile parmi les orphéonistes de Paris et des départements. Les bons ouvrages spéciaux sont trop peu communs pour qu'il n'y ait pas tout bénéfice à en faire promptement usage et toute justice à les pousser dans le grand chemin du succès.

MAURICE BOURGES.

CORRESPONDANCE.

Berlin, 16 juin.

La vie musicale se produit en Allemagne sous certaines formes toutes nationales, et que l'on ne retrouve chez aucun autre peuple. C'est ainsi que vous chercheriez vainement ailleurs les réunions pour chant d'hommes à quatre voix, les *Liedertafel* et les fêtes qui s'y rattachent. Une telle fête a eu lieu le 14 et le 15 juin à Berlin et à Potsdam. Je vais essayer de vous en donner une idée dans une rapide esquisse.

Toute ville allemande, même la plus petite, a sa société pour chant d'hommes à quatre voix. Les sociétés exécutent des *lieder* gais et joyeux (*chansons*) ou des chants patriotiques; d'ordinaire elles se réunissent à table et accompagnent leurs concerts du choc un peu trop fréquent des verres.

Les *Liedertafel* se réunissent de temps en temps à celles des villes les plus proches, soit pour les défier, soit pour exécuter de concert des compositions plus importantes. Les villes de Coethen, Dessau, Halle, Magdebourg, Zerbs et Barby, ont conclu une pareille alliance avec une des réunions de Berlin. Tous les ans, le samedi et le dimanche après la Pentecôte, ces sociétés se donnent rendez-vous dans une des villes que nous venons de nommer, pour y célébrer un festival. Or c'est hier et avant-hier que Berlin et Potsdam ont été tour-à-tour le théâtre d'une solennité de ce genre.

Environ 180 chanteurs étaient arrivés le samedi à Berlin; le plus grand nombre avaient été reçus chez leurs *alliés*. Par extraordinaire, il était même venu des amateurs de Lubeck et de Riga. Trois sociétés berlinoises prirent part à la fête; parmi elles se trouvait celle fondée par Zelter il y a quarante ans, et qui est la souche de toutes celles qui existent aujourd'hui.

Le samedi à cinq heures du soir, la fête commença dans de vastes jardins, où les chanteurs se saluèrent et essayèrent quelques lieder nouveaux. A huit heures on se mit à table; il y avait en tout 250 chanteurs. La direction musicale était confiée au doyen des musiciens allemands, M. Schneider, de Dessau, à qui l'on doit un grand nombre d'oratorios, entr'autres le *Jugement dernier*. A côté de lui, l'on voyait les compositeurs les plus remarquables de Berlin. Meyerbeer était absent par suite d'une indisposition. Les 250 voix vigoureuses et bien exercées produisaient un effet vraiment magnifique. Le premier toast fut porté au vénérable doyen, M. Schneider. Les chants et la conversation alternèrent ainsi, toujours plus vifs, plus ardents, avec une expression toujours croissante de verve joyeuse jusqu'après minuit. Du reste, cette partie de la fête ressemblait aux *Liedertafel* ordinaires, seulement les chœurs des chanteurs étaient plus nombreux.

Le lendemain matin, les joyeux convives se trouvaient réunis de nouveau à l'embarcadère de Potsdam; chacun avait une rose artificielle à la boutonnière, comme signe de ralliement; en outre, les diverses réunions se distinguaient entre elles par leurs couleurs particulières.

Un convoi en commun transporta la troupe chantante à Potsdam, la cité verdoyante, enveloppée de charmants jardins. Au débarcadère, dans des salles spacieuses, on prit le café, et l'on entonna le premier chant du matin : il demandait au ciel du beau temps pour la fête, et le vœu fut exaucé. Puis retentirent de nouveau des lieder tour à tour graves et joyeux; après quoi le cortége se remit en marche; il traversa les rues de Potsdam, dont les habitants le saluaient de leurs croisées, pour se rendre à Sans-Souci, où la cour réside en ce moment.

Par ordre du roi, l'intendant des jardins vint recevoir les chanteurs. On alla voir d'abord quelques parties du jardin, les statues et les jets d'eau; on monta à la fameuse terrasse où se trouve l'habitation de Frédéric-le-Grand; arrivés à la dernière terrasse, les chanteurs se rangèrent en demi-cercle devant le portail du château pour saluer d'un chant mélodieux le monarque aimé et vénéré. Là, au milieu du doux bruissement des jets d'eau, bercés sur les ailes des tièdes zéphirs d'été, les suaves accords s'élevèrent solennelement comme un hymne matinal. Bientôt le roi parut, et s'approchant des chanteurs, il écouta un lied du printemps, dans lequel le meilleur ténor de Berlin, M. Mantius, exécuta le solo, accompagné *con bocca chiusa*. Quand le chant eut cessé, le monarque adressa quelques gracieuses et bienveillantes paroles aux artistes; il salua en particulier M. Schneider, qui se faisait remarquer par sa belle chevelure argentée. Après un *vivat* harmonique, qu'on exécuta par une série d'accords improvisés, l'orchestre allait s'éloigner, lorsqu'il fut rappelé sur la demande expresse de la reine, qui manifesta le désir de l'entendre. Les deux majestés restèrent ensuite quelque temps à s'entretenir avec les artistes, et les quittèrent après un gracieux salut.

Puis la bande joyeuse s'éparpilla dans le parc; les provinciaux restaient en extase devant les magnificences qui se montraient pour la première fois à leurs regards. On fit une halte au Wildpark, qui est une station du chemin de fer; l'on chanta, l'on remonta dans les wagons, et l'on rentra à Potsdam, où un déjeuner confortable avait été préparé dans la grande salle du Schutzen-Haus. Tout se passa comme la veille, avec cette différence toutefois qu'on avait fait plus ample connaissance, et que les événements de la matinée avaient éveillé les esprits. Bientôt retentit le fameux chant de Arndt : *la Patrie allemande*, accompagnée des détonations du champagne.

La journée se termina par une excursion en bateau à vapeur sur le Havel. Aujourd'hui les chanteurs se sont dispersés à tous les vents, emportant avec eux un riche bagage d'agréables souvenirs.

L. RELLSTAB.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *la Corbeille d'oranges* pour la dernière représentation de l'Alboni.

*** Décidément l'Alboni quitte Paris après demain pour se rendre en Angleterre. La *Fille du régiment*, que l'on répétait depuis trois semaines, ne sera pas jouée. Il avait été question d'une prolongation de séjour, qui aurait permis à la célèbre cantatrice de nous donner encore quelques représentations, mais l'affaire n'a pu s'arranger. L'Alboni va remplir son engagement avec le théâtre de Sa Majesté à Londres; elle nous reviendra le 1er septembre prochain.

*** Deux belles représentations du *Prophète* ont été données lundi et vendredi. La foule s'y pressait comme dans les soirées d'hiver, et pourtant celle de vendredi a été la plus chaude de la saison. L'Alboni, dans le rôle de Fidès, s'est montrée aussi admirable que de coutume. Mlle Poinsot, Levasseur, Brémond, ont aussi fort bien rempli leurs rôles, et Chapuis a continué ses débuts de manière à mériter un rappel d'encouragement.

*** Les *Huguenots* doivent être joués bientôt. Chapuis chantera le rôle de Raoul, et Mlle Poinsot celui de Valentine.

*** Mercredi, M. Delagrave a paru pour la seconde fois dans la *Favorite*. Il y a confirmé son succès du premier jour, en chantant avec un charme et un talent supérieur le rôle de Fernand, que de brillants souvenirs environnent. Le nouveau ténor arrivera promptement à la naturalisation parisienne.

*** Le second acte du ballet de *Paquita* suivait la *Favorite*. Les danseurs espagnols se sont encore mêlés aux divertissements de ces deux ouvrages avec plus d'audace et de chaleur andalouse que la première fois. Les danseuses, surtout, se permettent des jeux de scène qui sont peu dans nos mœurs. Honni soit qui mal y pense!

*** *Vert-Vert*, le nouveau ballet de MM. Leuven et Mazilier, musique de MM. Deldeveze et Tolbecque, doit être donné dans le courant du mois prochain.

*** A l'Opéra Comique, *Raymond, ou le Secret de la Reine* continue d'alterner avec le *Val d'Andorre*, la *Dame de Pique*, et *Bonsoir, monsieur Pantalon*. Les belles et bonnes recettes n'ont pas cessé d'être à l'ordre du jour.

*** Il est juste de rendre hommage au talent distingué de comédienne dont Mlle Révilly fait preuve dans tous les rôles qui lui sont confiés. Il y a progrès continu et sensible. Dans le rôle de Lémaïde, du *Calife de Bagdad*, Mlle Révilly ne laisse regretter aucune de ses devancières les plus célèbres.

*** Hier samedi, à l'Institut, les élèves admis à concourir pour le grand prix de composition musicale sont entrés en loge. Quatre-vingt-dix-huit cantates avaient été envoyées au secrétariat. Celle qui a été choisie à l'unanimité par les dix membres composant le jury portait le n° 46; elle est de M. Edouard Monnais, et a pour titre *le Prisonnier*.

*** Parmi les nombreux portraits de nos célèbres contemporains qui ornent la galerie de tableaux du roi de Prusse, on doit citer comme un des plus remarquables le portrait de Meyerbeer, que le professeur Begas vient d'achever, et qu'on a exposé depuis quelques jours dans la salle de la Réunion des Arts (Kunstverein). Le célèbre compositeur est représenté debout, sur un fond qui fait ressortir très-avantageusement la figure. De sa main droite il tient un rouleau de papier, sur lequel est tracé le commencement d'une partition. Sa position est naturelle, et la ressemblance est frappante. Le portrait est le digne pendant des autres portraits de Humboldt, Schadow, Mendelssohn, également sortis du pinceau de M. Begas.

*** M. et Mme Léonard, si avantageusement connus, l'un comme violoniste, l'autre comme cantatrice (Antonia di Mendi), sont de retour en Belgique, après une excursion de deux mois qu'ils viennent de faire en Suède. Ils ont donné plusieurs concerts à Stockholm, et en rapportent beaucoup de bravos, de couronnes et d'argent. Nous avons sous les yeux des journaux contenant des appréciations très-justes du talent de ces deux artistes, si supérieurs chacun dans son genre. Les romances espagnoles chantées par Mme Léonard, en digne élève de Manuel Garcia, ont provoqué des salves redoublées qui semblaient ne pas vouloir finir.

*** Henri Roy, ténor très-distingué, vient d'obtenir à Metz un véritable succès dans le *Prophète*. Trente représentations ont témoigné du plaisir avec lequel le public accueillait le chef-d'œuvre et l'artiste.

*** Le *Souvenir du Bosphore*, morceau nouveau de Vieuxtemps, qu'il a joué et qu'on a applaudi dans tous les concerts de la dernière saison, vient de paraître.

*** Dans la messe de Mozart qui a été dite dernièrement pour la solennité de l'Ascension, à l'église de Sèvres, le célèbre Tamburini a chanté plusieurs morceaux qu'il avait intercalés dans le chef-d'œuvre de l'auteur allemand. On a surtout remarqué le bel effet qu'il a produit dans le *Pro peccatis* du *Stabat* de Rossini, transformé en *Qui tollis*; et très bien accompagné au piano, à défaut d'un bon orgue, par M. Della Casa.

*** Une brillante représentation doit avoir lieu samedi prochain, 5 juillet,

au théâtre de Montmartre. C'est une pensée toute philantropique qui a guidé en cette occasion les artistes qui concourront à l'attrait de cette scirée, dont le produit est destiné à un vieux soldat. L'*Éclair*, d'Halévy, doit faire les frais de cette représentation. Cet ouvrage sera interprété par les deux sœurs Danhauser, Bady et Miecan.

*** Nous avons eu plus d'une fois l'occasion de rendre justice au talent de musicien distingué de M. Edouard Viennot, jeune officier de cavalerie. Une de ses plus brillantes compositions, l'*Etude Galin* pour piano, œuvre 14e, paraîtra bientôt chez Grus.

*** Aujourd'hui, M. Denault fera entendre, au château d'Asnières, la charmante *Polka Chinoise*, de Pasdeloup, sur les motifs de *Zerline ou la Corbeille d'orange*. Le solo pour cornet à pistons, composé par M. Denault, sera exécuté par l'auteur. Cette polka est en vente pour le piano avec le solo de cornet à piston.

*** Le premier volume des *Causeries au lundi*, de M. Sainte-Beuve, faisait attendre impatiemment la publicat on du second. La curiosité publique vient enfin d'être satisfaite; ce second volume a paru cette semaine, et il tient amplement tout ce que promettait le premier. Les noms les plus illustres et les plus chers aux lettres et à la poésie figurent tour à tour dans cette galerie précieuse : Fénélon, Lesage, Gœthe et sa correspondance avec Bettina, lord Chesterfield, Mme Geoffrin, Mlle de l'Espinasse, Jeanne d'Arc, Mme de Pompadour, la duchesse de Bourgogne, Mme d'Epinay, Balzac, Béranger, Jules Janin, Châteaubriand étudié à différents points de vue, passent sous la plume finement curieuse du critique académicien. Ces deux volumes, qui forment une galerie littéraire on ne peut plus intéressante, resteront comme une des œuvres les plus distinguées du poëte des *Consolations*.

*** Un chanteur, nommé Ruffini, s'est tué, le 14 de ce mois, d'un coup de pistolet, dans la ville de Padoue, sur la tombe de sa femme, morte depuis peu de jours.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*, 23 juin. — Le début de Roger vient d'avoir lieu dans les *Huguenots*, avec Mlle Wagner jouant le rôle de Valentine. La renommée qui précédait l'artiste français avait attiré une foule immense, et la représentation a été telle qu'on ne se souvient pas d'en avoir vu depuis longtemps. Roger est un chanteur de premier ordre par la voix et la méthode. On admire surtout la manière presque imperceptible avec laquelle il passe aux notes de tête, et le charme avec lequel il emploie ces notes auxiliaires. Sa voix a tant d'expression qu'il n'a presque pas besoin des paroles pour communiquer au public le sentiment et la passion. Ravissant comme chanteur dans la romance célèbre : « *Plus blanche que la blanche hermine,* » il atteint les plus grands effets, comme acteur, dans les scènes dramatiques. Ce qui frappe encore vivement en lui, c'est la beauté de la prononciation claire et précise des paroles, d'autant plus remarquable que sa connaissance de la langue allemande ne s'étend qu'à un petit nombre d'opéras. A beaucoup de chanteurs nationaux, on pourrait proposer Roger comme exemple et comme modèle pour la netteté, l'élégance avec laquelle il manie une langue étrangère. Mlle Wagner, si belle et si accomplie dans tout le rôle de Valentine, a dignement secondé Roger dans la magnifique scène du quatrième acte. L'enthousiasme a été ce qu'il devait être, avec un tel chef-d'œuvre et de tels interprètes. Roger va jouer le *Prophète*, dont il a si supérieurement créé le principal rôle à Paris.

— Lord Westmoreland, ancien ministre de la Grande-Bretagne près notre cour, est sur le point de nous quitter. Les compositeurs, les artistes-musiciens et les amateurs de la capitale lui ont fait présenter une adresse par une députation composée du directeur général de musique, Meyerbeer, les maîtres de chapelle Taubert et Dorn, et le professeur Rungenhagen. Lord Westmoreland a fait une réponse très-cordiale en français.

*** *Londres*, 22 juin. — Le succès de l'*Enfant prodigue* (*Il prodigo*) s'est continué et augmenté en proportion de ce que la longueur des entr'actes que nécessitent les changements de décors, a diminué. Il a fallu aussi, bien à regret, couper quelques morceaux pour que l'ouvrage n'excédât pas les proportions voulues. *Il Prodigo* a été donné cinq fois, et toujours devant une assemblée nombreuse et brillante. La dernière partition d'Auber e t placée tout juste à côté de celles de la *Muette* et de *Gustave*. — Le premier grand concert de la saison a été donné au théâtre de Sa Majesté lundi dernier Tous les chanteurs et toutes les cantatrices de la troupe y ont pris part. Mlle Caroline Duprez y a chanté un air de l'*Étoile de Séville*, opéra de Balfe : *Je suis une fille maure*; Mme Ugalde, l'air du *Caïd*, d'Ambroise Thomas. Mme Sontag, Mlles Caroline Duprez et Ida Bertrand ont dit avec un effet remarquable le trio du *Matrimonio segreto*. Un duo de *Bianca e Falièro*, chanté par les deux sœurs, Sophie et Marie Cruvelli, a été salué de bravos unanimes. — Au théâtre de Covent Garden Mme Pauline Viardot a fait magnifiquement sa rentrée dans le *Prophète*; Ronconi fera la sienne dans le *Barbiere*. — On s'occupe de monter *Sapho*.

*** *Gand*. — Vingt-deux institutions lyriques prendront part au concert de la société des mélomanes, fixé au dimanche 6 juillet. Dans le nombre, deux appartiennent à des villes étrangères : les Enfants de Lutèce, de Paris, et le Liedertafel de Gladbach. La plupart de ces associations coopéreront à la sérénade aux flambeaux du lendemain, où le *Juich Rhyn*, de M. Mengal, sera exécuté par 600 voix, sous la direction de l'auteur.

*** *Wiesbade*. — Le théâtre de la Cour a rouvert par le *Prophète*. Le principal rôle était rempli par Tichatschek.

*** *Stuttgart*. — Les six premières représentations du *Prophète* ont produit 6.000 florins, de sorte que les frais de la mise en scène ne tarderont point à être couverts. — On annonce la reprise du *Maçon*, d'Auber.

*** *Heilbronn*. — Le lundi de la Pentecôte, l'association des chanteurs souabes a célébré un grand festival. Il y avait 62 sociétés étrangères avec 1,520 chanteurs, et 6 sociétés de la ville de Heilbron avec 224 membres.

*** *Vienne*. — C'est le 21 juin que Fanny Elssler a fait définitivement ses adieux au public dans le nouveau ballet de *Faust*. A la fin de la représentation, au milieu d'une salve continue d'applaudissements, une couronne de laurier a été posée sur la tête de la célèbre danseuse. — Le théâtre italien, qui vient de donner un opéra nouveau de Bennoni, intitulé *Emma*, fera sa clôture à la fin du mois, et le 1er juillet, l'opéra allemand ouvrira par le *Prophète*. Staudigl s'est démis spontanément de ses fonctions de régisseur en chef au théâtre de la Cour.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS et Cie, Editeurs de musique, 103, rue Richelieu.

LA TEMPESTA,

Opéra en 3 actes, précédé d'un prologue. — Traduction italienne de GIANNONE.

MUSIQUE DE

F. HALÉVY,

DE L'INSTITUT.

CATALOGUE DES AIRS DE CHANT DÉTACHÉS

Arrangés par A. DE GARAUDÉ.

N° 1.	Preghiera (Coro) : *Nume che irato i flutti*	3	»
2.	Cavatina di Miranda (Mme Sontag) : *Parmi una voce*	5	»
3.	Romanza di Prospero : *Sorge un fior*	3	»
4.	Terzetto : *In quest'isola rapita*	9	»
5.	Cavatina di Fernando (M. Gardoni) : *Cara soave aerea*	5	»
N° 6.	Duetto di Miranda e Fernando : *Qual mai diva*	7	50
7.	Aria di Calibano : *Come il serpe calpestato*	6	»
8.	Canzone di Stefano (Mlle Bertrand) : *Santo liquor che infondi*	4	50
9.	Aria di Prospero : *Voi che la sorte*	4	50
10.	Duetto di Miranda e Fernando : *Questa fronte, questo viso*	7	50

Quadrille de **MUSARD** pour le Piano, à deux et à quatre mains	4	50
Sturm-Valse par **Emile ETTLING** pour le Piano	5	»
Redowa id. id.	4	»
Polka par **J. PASDELOUP**, id.	4	»
F. BURGMULLER. — Op. 99. — Fantaisie brillante pour le Piano	5	»
H. ROSELLEN. — Op. 127. — Fantaisie pour le Piano	7	50

PARIS. IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. | N° 27. | 6 Juillet 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Schaffenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue d'un demi-siècle, musique instrumentale, par **Edouard Fétis.** — Troisième Festival du Nord, Lille, par **Gustave Héquet.** — Festival d'Aix-la-Chapelle. — Correspondance, Berlin. — Nouvelles et annonces.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE.

MUSIQUE INSTRUMENTALE.

LA SYMPHONIE. — LA MUSIQUE MILITAIRE. — LA MUSIQUE DE DANSE.

Renaissance de la symphonie en France. — M. Onslow. — M. Berlioz. — M. Rousselot. — M. de Sayve. — M. Reber passe de la romance à la symphonie. — Mme Farrenc. — Effet du *Désert*, de M. Félicien David. — De l'ode-symphonie. — Les symphonies philosophiques de M. Douay. — De l'ouverture de concert. — La musique militaire. — Son influence sur les masses. — Elle se transforme. — La musique de danse moins frivole qu'on ne pense. — Du quadrille à grand orchestre. — Les compositeurs allemands et les compositeurs français. — Tolbecque. — Musard. — Julien. — Le quadrille pour piano traité par des virtuoses.

Lorsqu'il est question de musique instrumentale, le premier rang appartient tout naturellement de droit à la symphonie. Cette grande voix, composée de tant de timbres divers vibrant à la fois, est douée d'une puissance que nulle autre n'égale. Sans avoir les ressources de l'opéra, sans le secours du chant humain, de l'accentuation des paroles, du prestige de l'illusion scénique, elle atteint à des effets aussi complets, aussi saisissants. Si beau que soit un fragment de drame lyrique, il ne crée pas chez l'auditeur des sensations plus vives que ne le fait tel morceau d'une symphonie de Beethoven. Quant aux autres combinaisons du genre instrumental, elles lui sont si inférieures, qu'une comparaison même est impossible. C'est donc par la symphonie que nous allons commencer cette partie de notre travail rétrospectif.

La symphonie était négligée en France au commencement du XIXe siècle. Pleyel, dont les œuvres en ce genre jouirent d'une si grande vogue, n'avait pas de successeur. Les symphonies de Haydn et de Mozart défrayaient à peu près seules les anciens concerts du Conservatoire. Méhul fut le premier compositeur français qui, postérieurement à 1800, se soit essayé dans cette forme élevée du style instrumental. Pourtant ce fut plutôt une fantaisie qu'une vocation. Il n'avait pas en lui ce génie des combinaisons qui fait que les plus compliquées comme les plus simples se présentent pour ainsi dire instinctivement à l'esprit de l'artiste organisé pour cela d'une façon spéciale. Il fit des symphonies à l'aide de procédés en quelque sorte mathématiques. De ce qu'il avait étudié les formes employées par Haydn et par Mozart, et de ce qu'il les avait reproduites plus ou moins exactement, il croyait pouvoir conclure que ses ouvrages égalaient, ou peu s'en faut, ceux de ces deux maîtres illustres. Il y mit du talent, mais un talent froid, qui sentait le calcul et non l'inspiration. On sentait qu'il était sorti de sa sphère.

Grand est notre respect pour le nom de Cherubini ; grande est notre admiration pour ce maître illustre qui fut créateur dans de certaines branches de l'art, et qui, dans d'autres, fit la science presque l'égale du génie. Cependant nous sommes obligé d'avouer qu'il ne réalisa que faiblement ce que la Société philharmonique de Londres avait attendu de lui, en lui adressant en 1816 la demande de deux symphonies. Ces productions, bien que composées selon toutes les règles du genre, moins celle qui exige de tout auteur une aptitude spéciale pour les travaux qu'il entreprend, ne produisirent qu'une impression médiocre. Ce fait ne porte nulle atteinte à la grande et légitime réputation de Cherubini ; il n'ôte rien au mérite éclatant de ses autres ouvrages ; mais il existe, il est constant, et, comme fait, nous devons le signaler.

Ces deux tentatives faites sans succès par des compositeurs tels que Méhul et Cherubini pour réveiller le goût de la symphonie parurent sans doute peu encourageantes, car ils ne furent point suivis dans cette voie par les musiciens de leur temps. Ce fut seulement après le rétablissement des concerts du Conservatoire, dont près de vingt-cinq années n'ont pas épuisé la vogue, que les artistes français songèrent sérieusement à tirer parti des ressources d'un puissant orchestre. L'initiative de cette bonne pensée vint de M. Onslow. Il n'est que juste de lui en attribuer l'honneur.

Quand M. Onslow présenta au comité de la Société des concerts du Conservatoire la symphonie dont il sollicitait l'exécution, la démarche fut trouvée hardie. Elle l'était en effet. Plein d'un juste enthousiasme pour les admirables productions de Beethoven, le public habituel de ces concerts leur réservait exclusivement son admiration. Il ne voulait entendre que les œuvres de ce grand maître, et souffrait à peine que pour jeter quelque variété dans le programme des brillantes matinées de la rue Bergère, on y introduisît parfois une symphonie d'Haydn ou de Mozart. Le moyen de croire qu'il eût fait bon accueil à l'essai d'un compositeur moderne venant usurper la place de l'*Héroïque* ou de la *Pastorale*? Les amis de M. Onslow ne lui cachèrent pas le danger auquel il s'exposait ; mais, confiant en l'équité des juges qu'il allait se donner, il persévéra dans sa première pensée. On lui accorda à ses risques et périls la faveur de cette dangereuse épreuve.

Il faut le reconnaître, néanmoins, M. Onslow était en meilleure position que qui que ce fût pour s'exposer aux hasards d'une pareille expérience. Des compositions instrumentales d'un autre genre à la vérité, mais d'un genre qui ne paraissait pas être sans analogie avec celui qu'il allait aborder, l'avaient signalé depuis longtemps à l'attention des amateurs. Beaucoup de personnes, croyant que la symphonie n'était qu'une amplification ou du moins un développement du quatuor et du quintette, avec addition de parties d'instruments à vent, se montraient d'avance favorables à une prétention qu'elles trouvaient fort na-

turelle. L'auditoire en présence duquel M. Onslow devait comparaître était généralement mieux disposé pour lui qu'on ne l'avait cru d'abord. On écouta son œuvre avec attention. Dire que le résultat fut celui qu'il avait rêvé, selon toute apparence, serait aller au-delà de la vérité, car on sait combien sont grandes les illusions paternelles ; d'un autre côté, les appréhensions des amis de l'auteur ne furent pas justifiées. M. Onslow obtint un succès d'estime. Suivant les juges compétents, il régnait dans l'agencement des diverses parties de sa symphonie un ordre bien entendu qui attestait l'étude du style des maîtres ; mais on y cherchait vainement de ces traits inattendus qui sont le signe de l'inspiration et auquel on reconnaît les ouvrages de premier ordre. Les autres symphonies composées par M. Onslow, depuis le début dont nous venons de parler, donnent lieu à des observations de même nature.

Quoi qu'il en soit, une nouvelle voie s'ouvrit pour les compositeurs que leurs instincts ne portaient pas vers la forme dramatique, et qui pourtant voulaient donner à leurs idées plus de développement que n'en comporte la musique de chambre. Il était établi désormais que les maîtres allemands n'avaient pas le privilége exclusif de la symphonie, et que les artistes français pouvaient, aborder ce genre comme tout autre, et même y réussir.

Il ne saurait être question du progrès de la symphonie en France au XIXe siècle, sans que le nom de M. Berlioz se présente immédiatement, fût-ce aux dépens de l'ordre chronologique ; car ses travaux sont sans contredit ceux qui ont le plus marqué dans cette catégorie de productions musicales. Nous ne dirons pas quels furent les commencements de la carrière de M. Berlioz, ni de combien d'énergie et de persévérance il dut user pour atteindre le but que lui indiquait sa vocation. C'est un soin que nous laissons à ses biographes. Nous prenons l'artiste au début de ses communications avec le public.

Dès l'audition des premières compositions instrumentales de M. Berlioz, il fut aisé de reconnaître que l'instinct des effets d'orchestre était développé chez lui d'une façon peu ordinaire. Avec cette fougue de la jeunesse qui conduit quelquefois à des écarts, mais qui fait accomplir des choses d'une trempe vigoureuse, M. Berlioz osa beaucoup, et souvent il justifia le proverbe qui veut que la fortune seconde les audacieux. Il était de ce parti qui, dans les arts, avait arboré le drapeau du romantisme et qui cherchait à se frayer partout des routes nouvelles. Ses tendances vers une large extension des formes instrumentales s'étaient déjà signalées dans les ouvertures des *Francs-Juges* et de *Waverley;* mais elles furent accompagnées, dans la *Symphonie fantastique*, de l'application d'une idée nouvelle qui consistait à créer le programme d'une sorte d'action dramatique dont la musique était supposée rendre toutes les péripéties. Cette idée était nouvelle, nous le répétons ; mais, tout en rendant justice au talent incontestable que M. Berlioz a mis à la développer dans plusieurs de ses ouvrages, nous sommes obligé de déclarer que nous ne croyons ni à la possibilité, ni aux avantages de son application. La musique ne nous paraît pas pouvoir exprimer d'une manière absolue un texte littéraire, et même il faut se féliciter qu'elle n'ait pas cette faculté, car c'est la nature essentiellement vague de ses éléments qui fait qu'elle impressionne chaque auditeur dans le sens des dispositions de son esprit. Quoi qu'il en soit, les principes de M. Berlioz en matière de symphonie étaient fermement arrêtés. S'il recevait les applaudissements d'un public disposé à sanctionner de son suffrage les tentatives les plus risquées, les critiques, d'une autre part, ne lui faisaient pas défaut. Ses convictions n'en étaient nullement ébranlées. Il marchait dans son chemin sans s'inquiéter des obstacles.

Quelque parti que M. Berlioz sût tirer de l'orchestre, les ressources de la masse instrumentale ne lui suffisaient pas. Prenant modèle sur la neuvième symphonie de Beethoven, il y joignit des voix. Beethoven s'était borné à employer des chœurs, M. Berlioz alla plus loin ; il fit intervenir des solos. A vrai dire, ce n'était plus tout à fait la symphonie, mais quelque chose comme l'opéra, moins les costumes et les décorations, moins la mise en scène en un mot.

On peut reprocher à M. Berlioz de s'être laissé entraîner jusqu'à l'exagération de certaines idées systématiques ; on peut regretter qu'il ait montré peu de penchant pour les formes régulières de la mélodie ; mais nul ne contestera l'énergie de ses conceptions, pas plus que l'art avec lequel il combine les effets d'orchestre les plus piquants. La *Symphonie fantastique*, *Harold*, *Roméo et Juliette*, sont des œuvres dont la valeur sera reconnue même de ceux qui ne partagent pas toutes les opinions de leur auteur.

D'autres musiciens s'appliquèrent à la composition de la symphonie, puisqu'on reconnaissait enfin que ce n'était point un genre interdit aux artistes français. M. Rousselot est un de ceux qui escaladèrent les premiers cette brèche faite aux préjugés. Un amateur plein de zèle, M. le comte de Sayve, l'y suivit de près. Une chose singulière, c'est que la province, qui, c'est ici le lieu de le constater, a fait depuis quelque temps en musique, comme dans les lettres, comme en archéologie, de brillants efforts pour réaliser son émancipation intellectuelle, a produit plus de symphonies depuis vingt-cinq ans qu'il n'en a paru dans la capitale. L'occasion d'apprécier ces travaux ne nous a pas été offerte : mais si la bienveillance des critiques n'en a point exagéré l'importance, il en est dans le nombre qui mériteraient d'être plus connus.

Longtemps avant que M. Reber mît le public dans la confidence de ses inspirations, quelques initiés louaient hautement l'originalité de ses idées, ainsi que les formes harmoniques tout à fait nouvelles sous lesquelles elles se présentaient. Ses mélodies ne ressemblaient point à celles qui frappent d'ordinaire l'oreille du public des concerts ; son style lui appartenait en propre ; nul n'avait parcouru avant lui le chemin dans lequel l'avait guidé son heureuse étoile. L'apparition de ses premiers essais, dont nous parlerons plus longuement au chapitre réservé à la romance, justifia en grande partie ces éloges. Les succès de salon ne suffisaient pas à M. Reber; il portait plus haut son ambition. La symphonie qu'il fit exécuter au Conservatoire en fournit la preuve. On y reconnut la tendance louable de M. Reber à s'éloigner des sentiers battus; on y retrouva de ces thèmes qui n'ont rien de vulgaire et dont ses autres ouvrages offraient déjà le remarquable exemple ; il fit preuve, en outre, d'une remarquable connaissance des procédés de l'instrumentation ; mais il manqua du nerf qui est une des qualités constitutives de la symphonie.

On s'est accoutumé à voir les femmes sortir de la sphère d'inaction où les avaient longtemps maintenues nos préjugés. On ne s'étonne plus qu'elles se distinguent dans diverses branches des arts et même des sciences qu'on supposait jadis ne leur être point accessibles. Cependant, il est toujours des travaux pour lesquels leur aptitude n'est pas reconnue. Ainsi, l'on admet qu'une femme réussisse dans la miniature et dans la romance ; mais on ne suppose pas qu'elle puisse faire un tableau d'histoire ou une symphonie. Mme Farrenc a donné un démenti à cette croyance, en ce qui concerne la musique. Nous ne dirons pas que les symphonies qu'elle a composées soient marquées du sceau du génie ; mais il suffit qu'elles accusent un savoir réel, il suffit que le style en soit élégant et pur, que l'orchestre y soit enfin dirigé d'une main ferme à travers les développements d'un plan bien conçu, pour qu'il y ait lieu d'adresser à Mme Farrenc de justes félicitations. C'est aux concerts du Conservatoire de Bruxelles que les œuvres de cette artiste ont été essayées pour la première fois. Le suffrage du public belge a devancé celui des amateurs parisiens ; c'est un fait qui mérite d'être consigné.

La Belgique s'est également montrée hospitalière pour un compositeur dont les œuvres n'avaient pas trouvé accès aux séances de la rue Bergère. Une symphonie de M. Rosenhain fut exécutée, il y a deux ans, par l'orchestre du Conservatoire de Bruxelles et reçut un chaud accueil mérité par de belles qualités de style.

On n'oubliera pas de longtemps l'impression produite par la première apparition du *Désert*, de M. Félicien David. Parmi les auditeurs réunis ce jour-là dans la salle du Conservatoire, il s'en trouvait qui auraient volontiers blâmé le jeune compositeur, comme d'un acte de suf-

fisance, de donner une séance uniquement consacrée à l'audition de sa musique; d'autres étaient médiocrement prévenus en sa faveur, à cause de ses antécédents en saint-simonisme; d'autres encore critiquaient le titre d'ode-symphonie sous lequel était désigné le *Désert*; les plus bienveillants disaient qu'il ne fallait pas se presser de juger de ce qu'on ne connaissait pas, et que le plus prudent était d'attendre. Voici qu'après la dernière partie, tout le monde sort en disant qu'un grand maître est né à la France. O vicissitudes des choses d'ici-bas! M. Félicien David, qui n'était tout-à-l'heure qu'un pauvre jeune homme fort obscur, auquel on reprochait presque d'aspirer de se faire connaître, se trouve monté tout-à-coup sur un piédestal. Deux heures ont suffi pour accomplir cette transformation.

M. Félicien David, il faut le reconnaître, avait été bien secondé par le poëte, son collaborateur. Le sujet du *Desert* était admirablement trouvé; il abondait en oppositions favorables à la musique; mais on doit convenir aussi que le jeune maître avait eu le bonheur de rencontrer les plus heureuses inspirations. Au fond, comme dans la forme, il y avait beaucoup de choses neuves et piquantes dans le *Désert*. La preuve, c'est que l'enthousiasme du premier jour se soutint, et que de nombreuses auditions n'affaiblirent pas l'intérêt excité par l'œuvre de l'ancien disciple de la doctrine saint-simonienne.

Cet enthousiasme, qui dut enivrer M. Félicien David et compenser en peu d'instants les vicissitudes d'une carrière jusqu'alors semée de plus d'épines que de fleurs, lui fit une position difficile. Après s'être passionné pour son premier ouvrage, après lui voir décerné les honneurs d'un triomphe d'autant plus flatteur qu'il était moins prévu, le public allait se montrer exigeant à son égard. Il fallait qu'il fît un chef-d'œuvre, ni plus ni moins, pour obtenir un second succès pareil au premier. Encore n'était-il pas bien sûr qu'il n'y aurait point un mouvement de réaction contre la faveur dont les témoignages lui avaient été d'abord prodigués.

M. Félicien David fut moins heureux, de toute façon, dans *Moïse* que dans le *Désert*. Le sujet n'était pas aussi favorable, et le compositeur avait été moins bien inspiré. Ce fut un quasi-échec. M. Félicien David se releva dans *Christophe Colomb*, qui eut presque la fortune du *Désert*. L'ode-symphonie est le complément de la pensée qui fit concevoir à Beethoven le plan de sa neuvième symphonie, et que M. Berlioz avait développé, comme nous l'avons dit, en ajoutant des solos aux chœurs. Les récits qui se mêlent aux chants dans le *Désert* et dans *Christophe Colomb* sont incontestablement une nouveauté. Ils marquent entre la poésie et la musique une alliance plus intime, plus complète que celle qui existait déjà entre ces deux arts.

Nous avions la symphonie dramatique, la symphonie descriptive; M. Douay créa la symphonie philosophique. Certes les œuvres de ce compositeur ne sont pas d'un ordre vulgaire. On peut trouver qu'il a conçu des plans trop vastes, et qu'il n'est pas au pouvoir de l'art musical de réaliser, même en y employant toutes ses ressources; mais on ne peut nier qu'il n'ait eu des idées neuves, élevées, qu'il n'ait imaginé et rendu des effets dont on ne s'était point avisé avant lui. On s'était écrié : « Que de choses dans un menuet! » Pourquoi M. Douay n'aurait-il pas dit avec plus de raison : « Que de choses dans une symphonie! » et n'aurait-il pas essayé de peindre tout ce qu'il y voyait? M. Douay n'a pas été compris de tout le monde; mais quel est le novateur à qui cela ne soit arrivé? Ses compositions ont vivement impressionné une partie notable de l'auditoire des séances qu'il a données en 1846 à la salle Valentino pour les faire entendre, et elles resteront assurément au nombre des œuvres les plus originales de l'époque.

Nous n'avons pas cité tous les compositeurs qui ont abordé la symphonie depuis sa renaissance en France; nous nous sommes borné à mentionner ceux dont les productions ont le plus marqué à un titre quelconque. Si nous n'étions pas arrêté par la crainte de dépasser les limites déjà trop étendues de notre travail, nous aurions mentionné les œuvres estimables d'autres artistes, tels que MM. Kreutzer, Reicha, etc.

Après la symphonie vient l'ouverture de concert, genre particulier de composition dont l'Allemagne a fourni le modèle. L'ouverture, comme son nom l'indique, est, à proprement parler, le morceau qui sert d'introduction aux opéras et qui prépare l'auditoire aux impressions du drame, dont il emprunte la couleur générale. Un compositeur allemand, voulant écrire un fragment instrumental qui n'eût pas les développements de la symphonie, et ne sachant comment le désigner, imagina d'en faire la préface d'une pièce de théâtre qui n'avait pas été primitivement destinée à recevoir l'addition d'un texte musical. Son morceau devint l'ouverture de la pièce en question, bien qu'elle ne la précédât point au théâtre et qu'elle fût seulement exécutée dans les concerts. Plusieurs de ces ouvertures sont devenues populaires en Allemagne; on sait de quelle juste célébrité jouissent particulièrement celles du *Songe d'une nuit d'été*, des *Hébrides* et de *Mélusine*, par Mendelssohn. M. Berlioz est entré dans cette voie qui lui convenait merveilleusement, attendu qu'il y trouvait une occasion toute naturelle de poursuivre son système de musique pittoresque et descriptive. Ses ouvertures de *Waverley* et du *Carnaval de Rome*; celle de M. Douay, intitulée *Geneviève des Bois*, et quelques morceaux du même genre ont introduit en France cette modification de l'une des parties jadis essentielles de l'opéra. En revanche, beaucoup de compositeurs modernes se sont dispensés d'écrire des ouvertures pour leurs drames lyriques, et se sont bornés à les faire précéder de quelques mesures d'introduction, au grand déplaisir des amateurs, qui considéraient comme obligée cette préface musicale où le maestro faisait montre de sa science en matière de style instrumental.

C'est ici le lieu de parler de la musique militaire, qui a bien son importance. Des artistes distingués n'ont pas dédaigné de consacrer leur talent à former le répertoire de ces orchestres ambulants qui marchent à la tête des régiments, qui relèvent leur énergie dans les marches fatigantes, et les stimulent au moment de l'action. Le soin d'améliorer les musiques militaires a été trop longtemps négligé en France. Ce n'est pas seulement le concert des soldats; c'est aussi celui du peuple. Quand le régiment traverse une ville, musique en tête, en allant à une revue ou en revenant de la manœuvre, il est inévitablement suivi d'une foule considérable, dont les rangs grossissent à chaque pas. Ce n'est point la tenue martiale des troupes qui leur vaut cet honneur, c'est la musique, dont l'influence attractive sur les masses est irrésistible. Si cette musique est bonne, elle formera l'oreille du peuple, qui n'a guère d'occasions d'entendre les orchestres des théâtres et des concerts; si elle est mauvaise, elle ne pourra, au contraire, que l'entretenir dans un état d'ignorance et de faux goût. C'est donc un objet tout-à-fait digne de la sollicitude du gouvernement. Pour améliorer les musiques militaires de la France et les mettre en état de lutter, dans un temps donné, avec celles de Prusse et d'Autriche, il est plusieurs mesures à prendre. La première consiste à allouer à chaque régiment une somme plus considérable pour leur entretien; la seconde est de renouveler les instruments, qui sont généralement défectueux; la troisième serait de créer une inspection des corps de musique qui exercerait sur leurs chefs une surveillance salutaire et les obligerait à opérer les réformes reconnues nécessaires.

Après avoir fait de lents progrès jusqu'en 1820, la musique militaire s'est entièrement transformée, quand, par l'application des pistons, des cylindres et des clefs, on a créé des familles entières d'instruments de cuivre chromatiques. Cette révolution dans les moyens d'exécution en a nécessairement amené une dans le caractère de la musique d'harmonie. Ses ressources, jadis bornées, se sont multipliées; un grand nombre de formules harmoniques et de modulations qui lui étaient interdites, lui sont devenues familières. Depuis trente ans, la musique dramatique a fourni aux orchestres militaires tout leur répertoire. Les arrangeurs les plus habiles ou les plus renommés sont, en Allemagne: Fischer, Krause, Meyer; en Belgique, Snel, Hanssens et Bender; en France, Berr, Fessy, Mohr, etc. Dans les morceaux composés par les artistes dont les œuvres fournissent aux musiques militaires un

choix assez varié pour que les chefs inhabiles puissent se dispenser de faire exécuter des marches de leur façon, la trompette à cylindre est devenue la voix qui chante. Elle alterne, pour l'exécution de la mélodie, avec le cornet à pistons, dont le timbre aigu ne sied d'ailleurs qu'à des thèmes d'un caractère spécial.

Parlerons-nous de la musique de danse? Pourquoi pas? La mépriser serait un tort, car, de même que la musique militaire, elle peut avoir une influence plus considérable qu'on ne croit communément sur l'éducation artistique des masses. Est-il indifférent que les orchestres qui retentissent dans les nombreuses salles de bal et dans les jardins publics où les diverses classes de la population vont, comme acteurs ou comme spectateurs, jouent faux de mauvaise musique? N'est-il pas désirable au contraire que ce que l'on entend dans ces lieux de distraction frivole soit de nature à développer l'instinct des bonnes choses? En Allemagne, toute musique se peut entendre, même par des oreilles difficiles, depuis l'orgue dont les accords résonnent dans le temple, jusqu'au violon du ménétrier qui fait danser les paysans le dimanche sous la feuillée. Dans un orchestre, les instruments sont toujours d'accord; dans un chœur, les voix suivent toujours rigoureusement leur partie; enfin, il n'y a si petit genre de musique qui n'ait attiré l'attention d'auteurs de talent, et qui n'offre un grand nombre de morceaux agréables. Il est impossible que le sentiment musical ne se transmette pas de génération en génération, chez un peuple où les choses sont organisées de cette façon. Espérons qu'on en viendra là en France. L'art y a fait de grands progrès depuis un demi-siècle; le goût s'y répand chaque jour davantage, et il finira par s'infiltrer dans toutes les classes. Il reste beaucoup à faire pour cela; mais de pareilles révolutions ne sont pas l'affaire d'un jour.

La musique de danse a subi en ce temps-ci des changements notables. Sans remonter au temps du menuet, où le même air suffisait au bonheur de toute une génération, cette musique n'offrait aucune sorte d'intérêt artistique. Pourvu qu'elle fût rhythmée de manière à régler les pas des danseurs, on n'en demandait pas davantage. Le répertoire des salles de bal était peu varié, tant sous le rapport des thèmes, qu'on ne renouvelait guère, que sous celui de la forme instrumentale, où l'on ne cherchait point à introduire de l'imprévu. C'est encore du Nord que nous vint la lumière pour ce qui concerne la musique de danse; c'est de l'Allemagne, et surtout de l'Autriche. Vienne a toujours été la ville musicale par excellence. Rien de ce qui avait un rapport plus ou moins direct avec l'art de Mozart et de Beethoven, n'était indifférent aux habitants de cette heureuse ville, où l'on ne songeait qu'à rire, à boire, à chanter et à danser, avant qu'on s'avisât d'y faire des révolutions. La musique de danse ne devait pas seulement marquer la mesure du *pantalon* ou de la *chaîne anglaise*; il fallait qu'elle fût agréable à entendre, qu'elle formât un concert. Tandis qu'en France l'arrangement des quadrilles et des valses était abandonné à des gens de routine qui jetaient dans un moule commun des idées ramassées çà et là, il y avait à Vienne des compositeurs d'un vrai mérite, des compositeurs capables d'écrire des opéras et des symphonies, qui ne crurent pas déroger à leur dignité d'artiste en traitant spécialement ce genre de musique, mais qui le traitèrent de manière à lui donner de la valeur. Lanner, Strauss et Labitzky sont des hommes de génie en leur genre: oui vraiment, des hommes de génie, car ils ont élevé la musique de danse au niveau des productions les plus importantes du style instrumental. Il y a dans leurs quadrilles, dans leurs valses, dans leur galops, des idées mélodiques et des effets d'orchestre qui suffiraient pour faire la réputation de vingt compositeurs de symphonies. Aussi jouissent-ils d'une considération égale à celle des maîtres qui ont brillé dans d'autres branches de l'art.

La musique de danse ne pouvait pas rester stationnaire en France. Tolbecque, Musard, le géant du genre, et Julien, dont la popularité en Angleterre égale celle des plus grands hommes d'Etat, lui ont imprimé un mouvement de progrès qui la rapproche du rang qu'elle doit occuper. Néanmoins, il faut le reconnaître, quel que soit leur talent, ils n'ont point égalé les compositeurs allemands sur lesquels ils ont pris exemple. En général, ils se sont bornés à arranger pour l'orchestre des motifs d'opéras, tandis que ces derniers ont inventé les mélodies aussi bien que l'instrumentation des morceaux publiés sous leur nom. Sans contester l'habileté des arrangeurs français, le goût et l'esprit dont ils ont fait preuve, leur connaissance parfaite des convenances instrumentales du genre qu'ils se sont appliqués à traiter, on peut dire que le Strauss et le Lanner de la France sont encore à naître.

Le développement de la musique de danse n'a pas été sans influence sur le caractère de la musique dramatique. Les compositeurs ayant reconnu que la publication de leurs partitions d'opéras était d'autant plus productive, et qu'ils vendaient, par conséquent, leurs partitions d'autant plus cher à l'éditeur, qu'elles contenaient plus de motifs propres à être arrangés en quadrilles, en valses, etc., ont multiplié à dessein ces motifs. Il en est résulté que leurs compositions ont pris des allures particulièrement vives et animées. Influencés par cette préoccupation, ils n'ont pas dû conserver dans leurs conceptions mélodiques la même indépendance que les compositeurs d'autrefois.

Pour en finir tout d'un coup avec la musique de danse, nous anticiperons sur l'ordre naturel des matières qui aurait voulu qu'après les œuvres symphoniques vinssent les différentes combinaisons de la musique de chambre, quintettes, quatuors, trios, etc., et nous détacherons un paragraphe du chapitre réservé au piano.

Arrangés à grand orchestre pour les solennités dansantes et pour les bals publics, les quadrilles, les valses, les galops, les polkas ont été réduits pour piano à deux et à quatre mains à l'usage des réunions privées. Comme les autres branches plus sérieuses de l'art musical, ces compositions essentiellement légères et frivoles ont subi leurs révolutions. On les faisait jadis d'une extrême facilité, afin qu'elles ne fussent point au-dessus des forces des amateurs qui devaient leur servir d'interprètes. Depuis que les amateurs se sont mis à avoir des talents d'artiste, cette précaution n'a plus été jugée nécessaire. Les morceaux de musique de danse publiés en ce temps-ci sont brillants et difficiles. Les quadrilles et les valses à grand orchestre de Tolbecque, de Musard et de Julien ont été arrangés pour piano par leurs auteurs eux-mêmes, avec adjonction d'un quatuor et de quelques instruments à vent, selon que des éléments suffisants d'exécution se présentaient pour ces combinaisons diversement compliquées. On est devenu plus difficile sur toute chose. Nos pères se contentaient d'un violon pour les faire danser; plus tard le piano vint ajouter les ressources de l'harmonie à celles de l'instrument chanteur; le cornet à pistons s'est mis un beau jour de la partie; enfin il a fallu un petit orchestre, jusque pour les bals privés et intimes.

Si les maîtres en l'art de la composition n'ont pas cru qu'il fût de leur dignité de faire des quadrilles à grand orchestre, des compositeurs renommés, d'habiles virtuoses n'ont pas dédaigné d'écrire des quadrilles pour le piano, soit en tirant des opéras en vogue quelques motifs favoris, soit en traitant des thèmes de leur invention. C'est ainsi qu'on a de Czerny les jolis quadrilles publiés sous le titre de la *Soirée dansante*; la *Fête pastorale* et les *Contredanses variées*, d'H. Herz; le quadrille de M. Adam sur *Robert-le-Diable*; ceux de M. Schuncke sur la *Juive*; ceux de M. Pixis, de Mlle Puget, etc.

On ne s'est pas borné à mettre en quadrilles des motifs d'opéras; on a emprunté aux auteurs de romances celles de leurs mélodies qui se prêtaient à subir cette transformation. Musard a composé de fort agréables quadrilles sur des romances de Labarre et de Troupenas.

Il nous reste à parler de la valse. Mais la valse n'est pas seulement un air de danse; elle a été prise au sérieux par de grands artistes; elle a inspiré des compositeurs illustres et des pianistes éminents. Nous renvoyons donc ce qui la concerne au chapitre où il sera parlé de l'art du piano.

EDOUARD FÉTIS.

TROISIÈME FESTIVAL DU NORD.

A M. le Rédacteur de la GAZETTE MUSICALE.

Lille, le 2 juillet 1851.

Monsieur,

Vous le savez déjà, de toutes les villes de France, Lille est celle qui se pique d'avoir pour la musique le goût le plus vif, de cultiver ce bel art avec le plus de zèle, et de savoir, à l'occasion, faire pour lui les plus grands sacrifices. Non qu'elle soit indifférente aux autres arts, qu'elle dédaigne la poésie, qu'elle fasse fi de la peinture. C'est à Lille que Voltaire fit représenter pour la première fois la tragédie de *Mahomet*, témoignant ainsi du cas qu'il faisait du goût poétique des Lillois. Il fut accueilli par eux avec un inexprimable enthousiasme; il obtint de leur admiration l'un des triomphes les plus éclatants qui aient marqué sa carrière. Lille possède une bibliothèque, édifice remarquable, où se pressent trente mille volumes, à côté d'une collection de manuscrits très-précieux. Elle a un riche musée où l'on admire des Jordaëns, des Murillo, des Véronèse, des Raphaël, des Zustris, plusieurs Van-Dick du premier ordre, et des Rubens qui n'ont rien à envier à ceux dont la ville d'Anvers est si orgueilleuse. Lille ne recule jamais devant la dépense quand il s'agit d'acquérir un chef-d'œuvre. Elle a écrémé nos plus riches expositions. Vous y verrez la *Bataille de Hondschootte*, l'*Haydée* de M. Muller, et cette admirable *Médée*, le plus beau monument peut-être du génie d'Eugène Delacroix. Aujourd'hui même, Lille s'occupe de décorer ses édifices religieux, et M. Charles Hugot, jeune peintre plein d'avenir, est chargé d'écrire, en trois grandes pages, sur les hautes murailles d'une église, l'histoire de saint Etienne, le premier martyr. Mais la musique n'en est pas moins l'art pour lequel les Lillois ont le plus d'amour, qui leur donne les plus profondes émotions et les plus vives jouissances.

Ce sont eux, si je ne me trompe, qui ont pris, en France, l'initiative de ces grandes réunions où tous les musiciens d'une ville, d'un département, d'une province, amateurs et artistes, mettent en commun leurs talents et leurs efforts, et donnent ainsi à l'exécution des chefs-d'œuvre une ampleur, un éclat, une solennité que ne pourraient surpasser les ressources de la capitale elle-même. Le premier festival de Lille a eu lieu sous la Restauration en 1829. Cent trente instrumentistes, deux cent cinquante chanteurs y concoururent. Habeneck en dirigea l'exécution. Il y eut deux concerts, l'un religieux, l'autre profane. Des morceaux choisis de Haydn, de Mozart, de Cherubini, de Méhul, de Beethoven, de Rossini, de Weber, y furent entendus successivement et applaudis avec enthousiasme.

Lille se mit en frais de nouveau en 1838. On fit de plus grands efforts que la première fois. Les souscriptions particulières produisirent la somme de 35,535 francs. L'administration municipale y ajouta 10,000 francs. On construisit une salle tout exprès. On réunit deux cent huit symphonistes, deux cent soixante-dix-neuf chanteurs. On fit venir de Paris et de Bruxelles des artistes renommés, M. Alexis Dupond, M. Géraldy, Mlle d'Hennin, M. Ernst, M. Franchomme. Ce fut encore Habeneck qui eut l'honneur de commander les harmonieuses évolutions de cette puissante armée musicale, en présence et aux applaudissements de quatre mille auditeurs.

L'impulsion était donnée. D'autres villes s'émurent, et, à leur tour, voulurent avoir aussi leur festival. Angers se signala deux fois dans cette voie, grâce à l'initiative d'un magistrat de mérite, qui est en même temps un musicien très-distingué, M. Talbot. Troyes a eu son tour, et vos abonnés n'ont pas lu sans un intérêt très-vif le récit détaillé de la solennité artistique du 3 juin dernier. Lille vient de rentrer en lice, et a voulu cette fois se surpasser elle-même.

Ce n'est plus de cinq cents exécutants qu'il s'agit. Douze années écoulées au sein d'une paix profonde que la dernière révolution n'a pu troubler, ont doublé dans cette heureuse contrée le nombre des amateurs. Le festival de 1851 vient de mettre en ligne 500 chanteurs, flanqués de 400 instrumentistes. Pour les évolutions d'une telle armée, un champ de bataille ordinaire ne suffisait plus, car le nombre des auditeurs avait doublé comme celui des exécutants. Il fallait une salle de concert où huit mille personnes pussent tenir à l'aise. Cette salle existait-elle? Non. Avant tout, il a donc fallu la faire.

La question, posée à MM. Benvignat et Duez, architectes de la ville, fut presque aussitôt résolue. Leur plan répondait à toutes les exigences, écartait toutes les difficultés. L'administration militaire vint en aide, de très-bonne grâce, à l'administration municipale. Elle prêta un vaste emplacement occupé par le parc d'artillerie. On n'y dérangea rien, et le vaste édifice destiné à la plus pacifique de toutes les solennités eut pour bases les plus terribles machines qu'inventa jamais le génie de la guerre. Pour employer l'expression pittoresque de M. Bruneel, qui a écrit ces curieux détails, « il appuie ses pieds sur de longues rangées de canons endormis. »

Vous ne serez pas fâché, Monsieur, j'en suis certain, de connaître la forme et les proportions de cette construction singulière. Elle ne ressemble à rien de ce qui s'est fait jusqu'à présent. Elle n'est ni ronde, ni ovale, ni carrée. Ce n'est pas même un parallélogramme. C'est un immense trapèze qui a 78 mètres de longueur. L'extrémité la plus étroite mesure 39 mètres, et la plus large 52. Vous comprenez tout de suite que la plus étroite est réservée pour les exécutants. Le même système a été suivi pour l'élévation du toit. Sa hauteur est de 15 mètres au-dessus de l'orchestre, et de 17 mètres à l'autre bout. Vous voyez que la forme de cette salle a quelque analogie avec celle du pavillon de certains instruments à vent, ou, si vous l'aimez mieux, d'un porte-voix. Elle est en bois dans toutes ses parties, et l'on a choisi le bois le plus sonore. Les murs, le toit, le plancher, les banquettes, tout est en sapin. C'est donc, à proprement parler, un grand instrument, prêt à vibrer dans toutes ses parties, et vous imaginerez facilement quelle admirable sonorité a dû résulter de dispositions si ingénieuses et si habilement calculées.

Tout avait été sacrifié aux exigences de l'acoustique; et cependant l'aspect général de la salle n'y a rien perdu. Ces différences dans la largeur et l'élévation des deux extrémités de l'édifice, précieuses pour l'oreille, étaient presque insensibles à la vue et n'ôtaient rien à l'harmonieuse grandeur des proportions. On avait courageusement supprimé toutes ces décorations intérieures qui gênent à la fois la circulation de l'air et la propagation du son. Aucune draperie, aucune tenture. Mais la ville et les environs avaient fourni trois à quatre mille femmes, toutes élégamment parées. En voyant ces frais et gracieux visages et ces riches toilettes, qui pouvait regretter les papiers peints, la détrempe, les fausses dorures, et tout les lieux communs de la décoration vulgaire? La salle offrait réellement un aspect magnifique... Mais c'est assez m'occuper de ce qui n'est après tout que l'accessoire; il est temps que j'arrive au principal.

La fête musicale a rempli deux journées: celles du 30 juin et du 1er juillet. Comme dans les festivals précédents, le premier concert a été consacré à la musique religieuse, et le second à la musique profane ou dramatique. Toutefois, l'on comprend que la musique instrumentale devait échapper à cette règle. Nous avons des messes, des psaumes, des *oratorios*: mais nous n'avons pas de symphonies religieuses. On a donc fait à Lille, pour le concert spirituel du 30 juin, comme on fait au Conservatoire pour les concerts du vendredi-saint et du jour de Pâques. On a pensé avec raison que la musique instrumentale, quand elle est écrite d'un style noble, élevé, majestueux, sévère, est toujours suffisamment religieuse. Son effet n'est-il pas d'éloigner l'âme des pensées mondaines, des affections terrestres et de la rapprocher des cieux? Les morceaux portés sur le programme avaient été, d'ailleurs, en ce sens, fort bien choisis. C'étaient l'ouverture d'*Obéron* et la marche funèbre de la symphonie en *mi bémol* de Beethoven. Ces deux chefs-d'œuvre avaient été étudiés avec tout le respect qui leur était dû. Ils ont été exécutés avec une netteté, une préci-

sion, une finesse de nuances où vous ne verrez rien d'étonnant quand j'aurai ajouté que M. Girard, après avoir présidé aux dernières répétitions, dirigeait l'orchestre. On avait ouvert la séance par la première partie et le *scherzo* d'une symphonie inédite, œuvre d'un musicien très-distingué qui habite Lille, M. Baumann. Je ne me permettrai pas de juger un ouvrage si considérable sur une seule audition ; mais je puis dire que M. Baumann est un compositeur sérieux et savant, qui connaît toutes les ressources de l'art, instrumente à merveille, présente ses idées très-clairement et les développe avec une remarquable habileté. Il y a de beaux mouvements dans sa symphonie, de beaux effets d'harmonie et de sonorité, et son *scherzo* m'a paru très ingénieusement conduit.

Nous avons eu encore, Monsieur, un autre spécimen de la musique lilloise : c'est un *Miserere*, chœur à quatre parties, composé par M. Lavainne. M. Lavainne aussi est un musicien très-savant et doué d'une puissante imagination. Il y a de belles harmonies dans son psaume, d'habiles combinaisons et des effets d'une grande énergie. J'oserais lui reprocher peut-être, — si je l'avais entendu plus d'une fois, — de ne pas se relâcher de temps en temps de cette énergie, d'être trop constamment fort, ce qui, à la longue, devient monotone, et fait désirer à l'auditeur un peu de repos. Malgré cette légère critique, qui est plutôt, de ma part, un doute qu'une assertion, je n'en regarde pas moins M. Lavainne comme un compositeur d'un très-grand mérite.

Les autres morceaux exécutés au premier concert sont : le *Chœur des séraphins* de Bortnianski ; l'*O filii* de Leisring ; le final de la première partie de la *Création* ; l'*Hymne au soleil* de Lesueur ; la prière de *Charles VI*, au troisième acte : *Dieu puissant, favorise notre sainte entreprise*, etc. ; un psaume de Marcello ; l'*Inflammatus* du *Stabat* de Rossini, et le *Lacrymosa* du *Requiem* de Berlioz. Vous avouerez qu'on aurait pu choisir plus mal.

L'*O filii* n'a point produit cet effet poétique et mystérieux qu'il produit habituellement au Conservatoire. Cela tient probablement à ce que les deux chœurs n'étaient point séparés par une assez grande distance, peut-être aussi à ce qu'on ne s'était pas assez préoccupé du timbre des voix qui chantaient le second chœur ; car toutes les nuances ont été parfaitement bien observées, et l'exécution, en elle-même, a été irréprochable. Le beau quatuor de *Charles VI* a été dit à merveille par MM. Obin, Euzet, Mairalt et Mlle Montigny. — M. Obin et Mlle Montigny sont Lillois, et, par leur talent distingué, ils font honneur à leur patrie. — Ce morceau, qui fait toujours de l'effet à l'Opéra, en a produit encore davantage ici, parce qu'il a été nuancé avec plus de soin. M. Halévy, qui avait écrit pour la circonstance une harmonieuse et pittoresque ritournelle, doit regretter de n'avoir pas fait le voyage.

J'en dirai autant de M. Berlioz, qui aurait entendu son terrible *Lacrymosa* exécuté de la façon la plus triomphante, et applaudi avec un enthousiasme qu'on ne saurait imaginer. Jamais cette formidable conception n'avait été ni mieux rendue, ni mieux accueillie ; de toutes les parties de ce concert, c'est évidemment celle qui a frappé le plus vivement l'auditoire. Je ne saurais lui dissimuler pourtant (à M. Berlioz), que le psaume de Marcello, qui est le même qu'on exécute tous les ans au Conservatoire, et qui n'est pas à beaucoup près, le meilleur de Marcello, a obtenu également à Lille un très-grand succès. Comment va-t-il s'arranger de cela, lui qui porte à ce psaume une haine si vive?

Mlle Julien, première chanteuse du théâtre de Bruxelles, a chanté l'*Inflammatus* de Rossini avec beaucoup de vigueur et d'éclat. Mais un sool, quelque brillant et bien exécuté qu'on le suppose, ne pouvait que se perdre au milieu de ces puissantes masses chorales dont il était entouré.

La fête a recommencé aujourd'hui, plus belle encore, plus radieuse qu'hier, et devant un plus nombreux auditoire. Trois morceaux de la merveilleuse symphonie en *la*, de Beethoven, — on avait omis le *scherzo*, que je regrette fort ; — l'ouverture de la *Gazza ladra*, et celle du *Jeune Henri*, voilà pour la partie instrumentale. Tout cela a été enlevé avec un ensemble, une verve, un éclat incomparables. Un morceau d'*Euryante*, *Affranchissons notre patrie*, — on aurait pu trouver mieux dans *Euryanthe*, mais tout ce qui vient de Weber a un grand caractère ; — la *Pavane* de Toinot Arbeau, que les concerts de la Société de Sainte-Cécile ont fait connaître, douce et mélancolique mélodie, revêtue d'une harmonie charmante, pour laquelle M. Wekerlin a écrit un accompagnement plein d'esprit, de grâce et de goût ; l'introduction de l'*Enfant prodigue* ; le prêche des *Anabaptistes*, avec l'appel aux armes du *Prophète* ; le chœur de *Castor et Pollux* : *Dans ces doux asiles*, et le chant triomphal de *Judas Machabée*, ont excité des transports d'enthousiasme. Le chœur de Rameau a été *bissé*. Il est à remarquer que lorsque les masses chorales sont considérables, les morceaux les moins bruyants sont presque toujours ceux qui produisent le plus d'effet. Mlle Julien a chanté l'air de *Norma* : *Casta diva*, traduit en français, d'une manière fort distinguée. M. Euzet s'est fait vivement applaudir dans l'air de l'*Enfant prodigue*. Lui, M. Mairalt et M. Obin ont très-bien exécuté le trio de *Guillaume Tell*. On a terminé par le duo et le final du second acte de la *Vestale*. Toutes ces grandes œuvres ont été dignement interprétées, dignement appréciées.

Avant le dernier morceau, le vice-président de la Commission chargé d'organiser cette belle solennité, a offert à M. Girard, au nom de la ville de Lille, une large médaille d'or, au bruit des applaudissements énergiques, des acclamations trois fois répétées d'un public à six mille têtes. Peut-on avoir des procédés plus nobles et de meilleur goût?

Tous les artistes qui ont fait ce voyage vous raconteront, Monsieur, la magnificence et la cordialité de l'hospitalité lilloise. Je n'aurais jamais fini si je voulais tout dire. Mais je ne saurais trop insister sur la justesse et la vivacité du sentiment musical qui anime tous ces amateurs, sur l'habileté et l'intelligence des instrumentistes, sur l'ensemble et la précision des choristes, sur la vigueur et l'éclat des voix masculines, sur l'harmonieuse pureté des soprani, sur l'aspect charmant qu'offraient ces 250 femmes et jeunes filles, prises dans tous les rangs de la société, revêtues d'un costume uniforme, malgré la différence des fortunes, et à qui l'amour de l'art avait fait oublier toutes les préoccupations de la vanité. Que n'étiez-vous avec nous, Monsieur ! vous auriez été touché autant que nous de ce spectacle, et vous auriez dit comme nous tous : Lille n'est pas seulement la rivale de l'Angleterre pour la richesse et l'activité industrielles ; Lille n'a rien à envier à l'Allemagne pour le sentiment et le culte des beaux arts.

Agréez, etc.

GUSTAVE HÉQUET.

FESTIVAL D'AIX-LA-CHAPELLE.

L'Europe musicale et nos départements envoient les nombreux échos de leurs fêtes d'harmonie à la capitale des arts, à ce pauvre Paris, veuf en ce moment de manifestations artistiques, et qui n'entend, en fait de musique vocale, que les chansonnettes des cafés-concerts, et les polka-mazurkas, contredanses et galops des jardins publics, pour toute musique instrumentale. Un brillant festival a été donné à Aix-la-Chapelle, pendant trois jours du mois dernier, sous la direction de M. Lindpaintner. On n'a entendu là que de sérieuse, grande, belle et bonne musique, fort bien exécutée par cinq cent soixante musiciens venus de Berlin, Leipzig, Manheim, etc., et parmi lesquels se sont distingués des artistes de talent, venus aussi de ces différentes villes.

Le premier jour on a dit le *Judas Machabée* de Haendel ; le second jour, des psaumes de Marcello, des fragments de l'*Idoménée* de Mozart, et la symphonie héroïque de Beethoven, qui a eu les honneurs de la soirée, autant par le mérite intrinsèque de ce chef-d'œuvre que par la verve de son habile chef, M. Lindpaintner.

Le *Nozze di Figaro*, la *Clemenza di Tito*, des morceaux de Gluck et de Bellini ont rempli le concert de la troisième journée, avec des chœurs comme on sait les dire seulement en Allemagne, et qui avaient obtenu le plus de succès dans les séances précédentes.

Dans deux airs, ceux de l'*Idoménée* et des *Nozze di Figaro*, Mme Kœster, de l'Opéra royal de Berlin, s'est fait justement applaudir. M. Krause, du même théâtre, qui possède une belle voix de basse, a obtenu beaucoup de succès. M. Formes, de Manheim, jeune ténor qui a devant lui un bel avenir de chanteur, s'il veut étudier son art sérieusement, a bien compris et bien dit la musique rétrospective et large de Haendel.

Si l'eau balsamique qui a rendu célèbre la ville natale de Mlle Schloss, (Cologne), pouvait donner accent et fraîcheur à la voix, il faudrait conseiller à cette cantatrice, qui possède cependant de belles cordes de contralto, de faire usage de cet élixir merveilleux. Mlle Bockkoltz-Falconi n'a pas eu besoin de ce tonique pour exciter d'unanimes applaudissements comme ceux qu'elle a provoqués aux concerts de la *Société Sainte-Cécile*, à Paris. Par l'étendue de sa voix, et la pureté de sa méthode, et l'audace de son trait, elle s'est montrée la lionne du festival d'Aix-la-Chapelle, surtout dans la cavatine de la *Norma* et la musique de Haendel, dans laquelle elle semblait célébrer son triomphe, et qui lui ont valu rappels frénétiques et pluie de bouquets.

— Les bouquets de la Loire-Inférieure ne sont pas plus à dédaigner que ceux d'Aix-la-Chapelle, et Mlle Guénée a été en faire une ample récolte à Nantes, ville artistique où l'on aime beaucoup la musique, le piano, et où Mlle Guénée, une de nos excellentes pianistes, a été donner un grand concert et des séances moins retentissantes, dans lesquelles elle a fait entendre de fort jolis morceaux de sa composition, une fantaisie sur la *Favorite* entre autres, qui lui vaut toujours de nombreux applaudissements.

Arranger un thème ou plusieurs motifs d'un opéra; en écrire, en composer même d'originaux, et les dire en public; se vouer à la théorie, à l'art utile d'enseigner le piano, tout cela forme une promiscuité musicale pour laquelle il ne faut pas de médiocres facultés artistiques, et Mlle Guénée trouve moyen de suffire à toutes ces choses avec une merveilleuse facilité et une grâce charmante. Elle en a donné de fréquentes preuves dans ses soirées de musique intime, lors de son dernier séjour à Paris, où sa place est marquée parmi nos meilleures pianistes quand elle y voudra revenir, et faire un peu trêve à la mission qu'elle s'est donnée, d'initier la province au goût, au style, au phrasé, à plaire enfin dans l'art de jouer du piano.

CORRESPONDANCE.

Berlin, 30 juin 1851.

Le courrier qui apporte la nouvelle d'une bataille gagnée est d'ordinaire bien reçu; j'ai donc lieu d'espérer qu'on fera bon accueil à cette dépêche, annonçant une victoire des plus éclatantes, d'autant plus que — *mirabile dictu* — il n'y a point de vaincus. Chacun a deviné qu'il s'agit de la grande victoire remportée par Roger dans le rôle du *Prophete*.

Dans l'Ecriture il est question de trois grands prophètes et de trois petits; depuis hier, le public de Berlin n'en connaît qu'un seul, ou tout au moins il prétend connaître le plus grand des trois

Mais trêve de plaisanteries; je ne veux comparer notre prophète musical et théâtral ni à ceux de la Bible, ni même à Mahomet; mais je puis le mettre en parallèle avec Tichatschek, le célèbre ténor de Dresde; avec Ander, le célèbre ténor de Vienne. Et quoi qu'il en coûte à l'orgueil national, je dois avouer que Roger les a battus tous les deux; et pourtant le premier est doué d'un bel organe, et le second s'est élevé à un rang éminent par la puissance et la noblesse de son jeu.

Sans doute il serait parfaitement inutile de vouloir expliquer à vos lecteurs la manière dont Roger a conçu ce rôle; toutefois, la *Gazette musicale* pénètre bien dans quelque coin écarté, dans quelque *désert* où il n'y a pas d'habitués de la rue Lepelletier. Et puis d'ailleurs, c'est autre chose de faire voir en quoi et comment il nous semble à nous autres, auditeurs et écrivains berlinois, que Roger a remporté ses plus magnifiques triomphes.

Je commence par le public. Malgré les charmes d'une magnifique journée d'été, et vous savez que ces journées ont été cette année aussi rares qu'un merle blanc, le public était le plus brillant que pût offrir notre capitale, depuis le roi et la cour, jusqu'aux artistes et aux critiques; joignez-y le compositeur, et comme *appendice* l'éditeur et le traducteur, qui, pour cette fois, représentait le poète.

Dès la première apparition de Roger, son attitude tout à la fois noble et modeste intéressa vivement. Il a chanté la romance avec un charme extraordinaire; c'est la plus fine *peinture en miniature* avec le fausset que j'aie jamais entendue. A mesure que ses destinées grandissaient, ses moyens se développaient, sa force d'invention déployait ses ailes avec plus de hardiesse. Roger a été admirable dans le final du deuxième acte, qu'il a rendu avec une sensibilité profonde et ravissante.

Au troisième acte, vis-à-vis des rebelles, son chant avait la cuirasse étincelante d'acier qui couvrait sa poitrine; ses gestes étaient terribles comme le glaive qu'il tenait à la main; le soleil levant éclaira son triomphe; et pourtant, — que voulez-vous! l'homme est insatiable, — votre correspondant avoue qu'il voudrait que la puissance de l'organe fût quelque peu tempérée; le son de la voix plus contenu aurait plus de noblesse. L'effet paraîtrait peut-être moins prodigieux dans les détails, mais l'ensemble serait plus grandiose. Quant à la manière dont Roger rend la scène du couronnement, on ne saurait se la figurer plus *grandiose*. Celui qui porte la couronne avec tant de majesté pourrait remettre la royauté en crédit, même dans les républiques; je suis étonné que chez vous on ne l'a t pas accusé de nourrir des projets de révolte et de songer à violer la Constitution. Mais, en vérité, je ne suis pas d'humeur à plaisanter quand je me rappelle les commotions profondes dont son jeu frappe l'âme dans les scènes suivantes, quand il est reconnu par Fidès qui le maudit. Elles sont au nombre de ce que j'ai vu sur la scène de mieux conçu et de mieux rendu tout à la fois, deux choses très-différentes. Le dernier acte où le Prophète cherche à s'étourdir dans les délices de l'orgie, où, la coupe à la main, il salue la mort et l'enfer, vient achever le triomphe de l'artiste. Roger a été rappelé à la fin de chaque acte et à la fin de la représentation. Autan que je puis me rappeler, jamais pareille ovation n'a été faite ici à un artiste.

Toutefois, non comme démonstration mathématique, mais tout simplement comme axiome, je pose en fait que notre Fidès allemande, Mlle Wagner, marche de pair avec votre Jean de Leyde parisien.

L. RELLSTAB.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Lucie de Lammermoor*, suivie de la *Vivandière*.

*** Les représentations du *Prophète* ne seront pas interrompues. Après Mme Viardot et l'Alboni, Mlle Masson se dispose à chanter cet admirable rôle de Fidès, qui, désormais, tentera l'ambition de toutes les cantatrices. On se rappelle que Mlle Masson est allée l'essayer à Bruxelles, et qu'elle l'a rempli avec beaucoup de talent et de succès.

*** L'Alboni nous a fait ses adieux lundi dernier dans la *Corbeille d'oranges*. Elle ne nous quitte que pour aller chanter à Londres le charmant opéra d'Auber, et nous le rapportera dans deux mois. C'est le 1er septembre prochain que sa rentrée aura lieu.

*** *Sapho* a reparu mercredi. Mlle Masson succédait à Mme Viardot dans le rôle principal de cet opéra, dont nous avons reconnu le mérite et signalé les défauts lors de la première représentation, qui n'est pas encore assez éloignée pour qu'il soit utile de revenir sur notre analyse. Nous n'établirons pas non plus de comparaison entre les deux cantatrices qui se sont succédé dans le rôle si difficile et presque toujours ingrat de l'amante délaissée. Nous dirons seulement que Mlle Masson s'y est montrée belle, noble et suffisamment pathétique. Elle porte fort bien le costume grec, et si sa voix n'atteint pas sans effort les notes aiguës du rôle, elle le rend pourtant dans son ensemble de manière à en faire valoir tous les effets.

*** Morelli, l'excellent baryton du Théâtre-Italien, est sur le point de passer à l'Opéra français. Ses débuts sont annoncés pour vendredi prochain dans le rôle de Ruben, de l'*Enfant prodigue*.

*** Un journal annonçait dernièrement que Mlle Wagner, la célèbre cantatrice allemande, venait de contracter un engagement avec l'Opéra de Paris, et qu'elle y jouerait, dans l'automne de 1852, le principal rôle de l'*Africaine*, de Meyerbeer. Il n'y a rien d'exact ni dans l'une ni dans l'autre partie de cette nouvelle, concernant le cantatrice et l'ouvrage. Nous savons positivement, au contraire, que Mlle Wagner est retenue pour longtemps par des engagements contractés avec l'Allemagne, et que, par conséquent, aucun rôle ne saurait lui être destiné ici.

*** Afin d'enlever toute cause d'incendie aux abords des bâtiments de l'Opéra, l'administration va faire disparaître la galerie de bois qui existe dans la cour d'isolement, à l'extrémité du passage de l'Opéra, et la remplacer par une galerie incombustible.

*** *Séraphina*, opéra comique en deux actes de MM. de Saint-Georges et Saint-Julien, doit être représenté prochainement. La pièce sera jouée par Audran, Sainte-Foy, Mlles Anna Lemaire et Decroix.

*** La *Dame de Pique* et *Giralda* tiennent toujours le même rang dans le répertoire et jouissent de la même faveur auprès du public.

*** La *Part du Diable* et le *Diable à l'école* seront donnés bientôt pour la continuation des débuts de Mlle Petit-Brière.

*** Une indisposition de Mlle Lefebvre a suspendu pendant quelques jours les représentations de *Raymond*.

*** La *Corbeille d'oranges* est annoncée au grand théâtre de Bruxelles : Mme Rey-Sainton et Belval, première basse chantante, en rempliront les principaux rôles.

*** *Florinda ou les Maures en Espagne*, opéra, dont Thalberg a écrit la musique sur des paroles de Scribe, a été représenté jeudi dernier sur le théâtre de Sa Majesté, à Londres, avec un plein succès. Lablache, Calzolari, Sims Reeves, Coletti, et les deux sœurs, Sophie et Marie Cruvelli, étaient chargés d'interpréter cet ouvrage.

*** Lucchesi, le ténor si distingué, qui faisait partie, il y a deux ans, de notre troupe italienne, sous la direction de Ronconi, est à Paris en ce moment. Il arrive de Vienne où il a obtenu de nombreux succès. Lucchesi était au nombre des artistes d'élite qui ont chanté au congrès des souverains, réunis à Olmütz, et il a reçu de l'un d'eux une épingle en diamant de très-grand prix.

*** Sowinski est à Poitiers. Il y a donné lundi dernier, 30 juin, un concert dans lequel, entre autres morceaux de sa composition, il a joué *Souvenir d'Aquitaine*, un scherzo, des études et une fantaisie sur l'*Enfant prodigue*.

*** Nous avons annoncé dans notre dernier numéro qu'une adresse avait été présentée par une députation des artistes de Berlin à lord Westmorland, au moment de son départ pour l'Angleterre. Voici le texte de cette adresse, magnifiquement imprimée, et dont la lecture a été faite par l'illustre compositeur Meyerbeer, président de la députation : « Votre Excellence est sur le point de » quitter Berlin, après un séjour prolongé dans ses murs. Nous, les soussi- » gnés, nous avons eu le bonheur d'apprendre à connaître et à admirer en » vous un protecteur des arts aussi distingué par son éminent talent que par » sa bienveillance éclairée; et la place que vous occupez, loin de vous faire » perdre tout intérêt pour la musique et ses disciples, vous a fourni, au con- » traire, l'occasion de les soutenir et protéger avec d'autant plus d'efficacité. » C'est le cœur affligé que nous vous voyons partir; puisse, à l'avenir, la » muse de l'art musical continuer à vous rester fidèle et vous être un sujet » de joie et de consolation, après les pénibles travaux de vos hautes fonctions ! » Aussi souvent que Votre Excellence rappellera à sa mémoire les jours qu'elle » a passés à Berlin, nous la prions d'honorer d'un gracieux souvenir les sous- » signés, qui, de leur côté, auront sans cesse présent à l'esprit le souvenir » de votre inépuisable bienveillance et amabilité, unies à tant d'autres mérites » personnels. »

Lord Westmorland a répondu en ces termes :

« Messieurs,

» J'ai le cœur plein de reconnaissance pour la démonstration de bienveil- » lance et d'amitié que vous venez de me faire par votre adresse. Je puis bien » dire que je vous rends affectueusement les sentiments qui y sont exprimés. » Je suis bien plus flatté que je ne saurais vous le dire de cette démarche de » la part de personnes aussi distinguées que vous, et aussi éminentes par leurs » talents et par leur position dans la région musicale de l'Europe. Pendant » les années que j'ai passées dans votre beau pays, vous avez grandement » contribué à embellir un séjour qui m'a été rendu des plus chers par l'ac- » cueil que j'y ai trouvé, et dont le souvenir ne s'effacera jamais. Je vous » prie d'en recevoir mes plus sincères remerciements, et d'être bien per- » suadés que, dans tout lieu où je me trouverai, j'aurai toujours présent à ma » mémoire le témoignage flatteur que vous venez de me porter et les moments » heureux que j'ai passés auprès de vous. »

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*, 26 juin. — Au second début de Roger dans les *Huguenots*, après le quatrième acte, le roi a fait prier Meyerbeer de se rendre dans sa loge, et l'a présenté aux princes étrangers qui l'entouraient, en leur disant : « Messieurs, voici l'homme à qui nous devons les grandes jouissances de » cette soirée. » — Roger doit chanter vendredi et samedi dans la *Dame Blanche*, le rôle de George Brown. Puis le théâtre royal de l'opéra sera fermé jusqu'au 1er août. Pour cette époque, on attend Mme Babnigg, ce qui permettra de remettre à la scène *Belmonte et Constance*, opéra de Mozart, qu'on n'a pas entendu depuis longues années, et dans lequel Mme Babnigg chantera le rôle de Constance. On attend également M. Mertens, ténor du théâtre de Hanôvre. Il y a quelques années, à un festival au château de Marienbourg, M. Mertens avait fixé l'attention du roi, qui lui fit remettre une bague ornée de diamants. — *Le Prévôt de Paris*, opéra nouveau de M. Dorn, sera représenté dans l'automne prochain.

*** *Vienne*. — Bennoni a fait représenter un opéra *semi-seria* en 2 actes : *Emma, ou le Protecteur invisible*. S'il faut en croire les journaux de Vienne, le texte est détestable; quant à la partition, c'est l'œuvre d'un débutant qui a du talent.

*** *Dresde* — Le 7 juillet, sera célébré à Dresde le jubilé séculaire de la fondation de l'église catholique de la cour. A cette occasion, on exécutera, outre le célèbre *Te Deum* de Hasse, une messe nouvelle de Reissiger. — Une innovation dans le monde théâtral, ce sont les représentations que des troupes entières vont donner de ville en ville; ainsi l'opéra de Hanovre fait des excursions sous la direction de Marschner, l'opéra de Brême est attendu à Oldenbourg. La troupe chantante de Kœnigsberg joue depuis six semaines à Berlin au théâtre Wilhelmstadt.

*** *St-Pétersbourg*.— Dans le courant de la dernière saison, les Italiens ont représenté 16 opéras, parmi lesquels la *Dame du lac*, de Rossini, les *Noces de Figaro*, de Mozart, la *Reine de Golconde* et le *Fantasma* de Persiani, étaient nouveaux; en tout, il y a eu 77 représentations; sur ce chiffre, il y en a eu 5 pour *Robert-le-Diable*, 10 pour les *Huguenots*, 8 pour *Guillaume Tell*, 5 pour *I Lombardi*, 4 pour la *Lucia*, 4 pour la *Favorite*, etc. Le personnel de la troupe se composait ainsi qu'il suit : Mmes Persiani, Cortesi, Maray, de Méric; MM. Tamburini, Mario, Coletti, Tamberlick, Rossi, Tagliafico, Cotti. Ces représentations ont eu lieu sous la direction des maîtres de chapelle Cavos et Bavière.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

LEÇONS DE PIANO

à 1 fr. la leçon.

Un bon pianiste, parlant plusieurs langues, que la nécessité force d'enseigner la musique, se recommande aux élèves. — S'adresser au bureau de la *Gazette musicale*, 1, boulevart des Italiens.

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs.

SOUVENIR DU BOSPHORE

QUATRIÈME MORCEAU DE SALON,

POUR LE VIOLON AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

PAR

H. VIEUXTEMPS.

LES CHAMPS

POUR LE PIANO

PAR

ÉMILE PRUDENT.

Op. 39. — Prix : 9 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 28. 13 Juillet 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cº, 13, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois.
30 centimes la ligne	pour 3 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De l'état actuel de la musique en Espagne, par **Fétis** père. — Revue critique, musique de piano, de Georges Mathias, par **Henri Blanchard.** — Nécrologie, Mengal (Martin-Joseph). — Monument à la mémoire de Charles-Marie de Weber. — Correspondance, Londres 7 juillet. — Nouvelles et annonces.

DE L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ESPAGNE.

Un jeune artiste belge, M. Gevaert, lauréat du grand concours de composition, dans sa patrie, en 1847, ayant obtenu de son gouvernement l'autorisation de changer l'itinéraire ordinaire tracé aux musiciens pensionnaires, s'est dirigé vers l'Espagne, dans l'espoir d'y recueillir des idées nouvelles et des faits intéressants sur l'histoire de l'art dans ce pays peu et mal connu, bien qu'il soit très-digne d'être sérieusement étudié. Les règlements des grands concours de composition en Belgique n'imposent pas seulement aux lauréats l'obligation de composer, pendant leurs voyages, un certain nombre de morceaux de quelque importance, tels que symphonies, messes, cantates, oratorios, etc., ils veulent aussi que ces jeunes gens envoient au gouvernement des rapports annuels sur l'état de l'art dans les contrées qu'ils parcourent, dans le but de s'assurer de la direction qu'ils donnent à leurs études. M. Gevaert, satisfaisant à ses obligations sur ce point, vient de faire parvenir à Bruxelles un travail bien fait dans lequel se font remarquer des observations qui me semblent dignes d'intérêt, concernant la situation actuelle de la musique en Espagne. Les ressources pécuniaires du jeune artiste ne lui ont pas permis d'explorer toute cette vaste contrée : quelques provinces seulement ont été visitées par lui ; mais, pendant un séjour d'une année environ, il a bien vu et bien compris la valeur de ce qu'il a observé.

M. Gevaert fait remarquer d'abord que les Espagnols n'ont eu, à quelque époque que ce soit, que deux genres de musique, à savoir, la musique d'église et la musique populaire. Jusqu'à la période actuelle, les essais qui ont été faits pour la création d'un opéra national et pour la musique instrumentale ont eu des résultats presque nuls. Pendant plusieurs siècles, le style religieux a été cultivé en Espagne avec le plus grand succès ; mais le goût s'est corrompu par degrés, jusqu'à tomber dans le style vulgaire et théâtral, qui, seul, est connu aujourd'hui. Les formes bannales des cabalettes de l'opéra italien composent le fond de presque toute la musique qu'on entend dans les églises ; et, bien que les archives des cathédrales regorgent de monuments de l'art ancien, ces monuments restent cachés sous la poussière, et quelques ecclésiastiques seuls en connaissent la valeur et déplorent la dégradation actuelle de la musique religieuse.

Le sort de la musique populaire a été jusqu'ici plus heureux chez les Espagnols ; ils se sont tenus séparés à cet égard du reste de l'Europe, et ont conservé leurs traditions originales. M. Gevaert remarque que le chant national porte encore l'empreinte vivace de son origine arabe par les ornements dont il est surchargé, par ses cadences bizarres qui n'ont point d'analogie avec le système tonal européen, et par les accents gutturaux des chanteurs. Qu'il me soit permis de faire remarquer à ce sujet combien il est difficile de faire triompher la vérité quand elle se trouve en face de préjugés consacrés par le temps. Lorsque j'ai dit pour la première fois, il y a environ vingt ans, dans mon cours de la philosophie de l'histoire de la musique, et lorsque j'ai imprimé dans le résumé de cette histoire placé en tête de la *Biographie universelle des musiciens*, que l'Orient a inoculé ses principes et son goût au chant de l'Église d'Occident et au chant populaire d'une partie de l'Europe; enfin, lorsque j'ai fait voir quels étaient ces principes et ce goût, on a traité d'hypothèses mes assertions, et l'on s'est mis à me réfuter dans quelques journaux scientifiques de l'Allemagne. De plus, Kiesewetter écrivit ses livres sur la musique des Grecs modernes et sur la musique des Arabes, pour démontrer mes erreurs; l'écrit périodique intitulé *Cœcilia*, rendant compte de ces ouvrages avec de grands éloges, ne manqua pas de m'accabler; M. de La Fage me fit aussi la leçon dans les deux volumes qu'il a publiés sur l'histoire de la musique; Bottée de Toulmont s'en allait de son côté clabaudant tout bas, suivant son habitude; enfin, il n'y eut pas jusqu'à mon ami et collaborateur, M. Danjou, qui ne me considérât comme atteint d'une sorte de manie concernant cette influence radicale que j'attribuais à la musique de l'Orient, tant sur le chant de l'Église que sur la musique du moyen-âge et le chant populaire ; il s'en expliqua en plusieurs endroits de sa *Revue de la musique religieuse*, soit à propos de mes travaux sur le plain-chant, soit à l'occasion de la traduction que j'ai donnée d'une mélodie tirée du mystère des *Vierges folles et Vierges sages*, traduction qu'il a considérée, je crois, comme arbitraire. A tout cela,

J'étais de pierre
Ou comme la statue est au festin de Pierre ;

car je n'avais pas avancé légèrement un fait de cette importance. Ce que j'avais réuni de la musique de l'Orient, les observations de Villoteau, mes travaux sur le chant ecclésiastique, toute la musique du moyen-âge jusqu'au XIVe siècle, et l'immense quantité de chants nationaux que j'avais rassemblés; enfin, la comparaison de deux systèmes de notation, l'un exprimant des sons déterminés et séparés, l'autre représentant des groupes de sons et de mouvements de voix; tout cela pesé et examiné avec l'attention dont je suis capable, m'avait donné la démonstration et la conviction de la vérité que j'avais avancée. Les arguments de mes adversaires n'avaient donc aucune valeur

à mes yeux; je n'y voyais que des faits mal observés, mal connus, et des jugements prononcés sans étude suffisante. Mais voici que chaque jour amène des découvertes nouvelles qui mettent en évidence les vérités nouvelles que j'ai fait connaître; voici que quelques manuscrits, dont un plus important encore que celui de Montpellier, démontrent invinciblement l'existence d'ornements multipliés dans le chant grégorien dès les premiers temps, et causent la perplexité des éditeurs des graduels et antiphonaires par lesquels on espère rapeler le chant à son caractère primitif; voici que des découvertes analogues font voir qu'on n'avait qu'une idée complétement fausse des chants des troubadours et trouvères; voici que les musiciens européens qui ont visité Alger, l'Egypte, l'Arabie et les côtes du Bosphore ont été frappés et des intervalles singuliers, entonnés par les peuples de ces contrées dans leurs chants ou exécutés sur leurs instruments, et de la prodigieuse quantité de trilles, de groupes et de ports de voix dont ils ornent ces chants; voici, enfin, qu'un jeune artiste très-instruit et doué de l'esprit d'observation ne doute pas un moment de l'origine des chants populaires de l'Espagne, éclairé qu'il est par ce que j'ai dit du caractère de la musique des peuples de l'Orient. Ce caractère est celui qui domine dans les mélodies populaires de l'Espagne, dans celles de la Sicile, pays longtemps soumis aux Arabes; enfin, dans les chants de la France méridionale, longtemps avant les troubadours, par cela même que ce pays avait été la conquête des Sarrasins. La prétendue hypothèse qu'on m'a reprochée deviendra plus tard, par l'évidence des faits, une des bases les plus solides de la véritable histoire de la musique.

Je reviens au sujet principal de cet article. M. Gevaert fait la remarque qu'avant le règne de Charles-Quint on ne trouve dans les bibliothèques de l'Espagne aucune trace de musique écrite à plusieurs parties, ni conséquemment de science de contre-point. Je pense qu'il ne faut pas tirer de conclusion hasardée de l'absence des monuments de l'art antérieur au XVIe siècle; car de ce qu'on n'a pas trouvé ces monuments, ne résulte pas la preuve qu'ils n'existent pas. Lorsque Choron écrivait en 1810 son sommaire de l'*Histoire de la musique*, il avouait qu'on n'avait presque rien sur la situation de la musique dans les XIIIe, XIVe et XVe siècles; mais depuis lors d'immenses trésors de compositions et de faits ont été découverts en France, en Italie, en Allemagne, en Angleterre : il en sera probablement de même quelque jour en Espagne. Raisonnant d'ailleurs par analogie et par induction, on ne peut admettre que l'art ait passé tout-à-coup, dans cette péninsule, du néant à l'éclat qu'il y eut sous le règne de Philippe II. N'oublions pas d'ailleurs que Ramis de Pareja, qui enseignait la musique à Bologne antérieurement à 1482, était né à Baeza, dans l'Andalousie, en 1440; qu'il avait été d'abord professeur de musique à l'Université de Salamanque, et qu'il y enseignait une doctrine opposée à celle d'un autre professeur nommé *Osmeno;* enfin qu'il avait publié dans sa patrie, antérieurement à 1480, un *Traité des proportions de la notation*, en langue espagnole. Ce même Ramis nous apprend que son maître de musique s'appelait *Jean de Monte*, et qu'il était contemporain d'Ockeghem et de Busnois. Lui-même, grand musicien pour le temps où il vécut, eut pour élève Jean Spataro, l'un des plus savants théoriciens italiens à la fin du XVe siècle et dans la première partie du XVIe. De tout cela résulte la preuve que l'art devait être cultivé en Espagne à peu près comme il l'était en France et en Belgique dès le XIIIe siècle, puisqu'il était déjà parvenu à un état avancé dans le XVe.

Par l'examen qu'il a fait des compositions anciennes de musique d'église, M. Gevaert a reconnu que les artistes espagnols, bien qu'initiés à la direction donnée à l'art par les musiciens belges et italiens, eurent dans leurs ouvrages des formes particulières qui leur donnaient un caractère plus simple et plus solennel. Presque toute la musique d'église était écrite à deux chœurs; usage qui s'est conservé jusqu'à nos jours, nonobstant l'état de dégradation où se trouve aujourd'hui la musique religieuse. Sobres d'imitations, de canons et de contre-point conditionnels, les maîtres du bon temps de l'art en Espagne écrivaient de sentiment et s'attachaient surtout à l'expression majestueuse et au caractère de dévotion. A l'époque où la musique d'église n'était pour les maîtres des écoles française, flamande et italienne, que le prétexte de recherches plus ou moins ingénieuses, conséquemment avant Palestrina, les Espagnols tiraient de grands effets de la disposition des voix et du sens des paroles, dont on ne s'occupait point ailleurs. Le genre dans lequel ils ont particulièrement excellé est celui des compositions funèbres, telles que les messes de *Requiem*, les motets pour la semaine sainte, les lamentations de Jérémie et les psaumes de la pénitence. Au milieu de la corruption du goût actuel, quelques cathédrales, dit M. Gevaert, ont conservé l'habitude d'exécuter aux *funciones* de la semaine sainte quelques-uns de ces anciens motets, et, bien que toutes les traditions en soient perdues ou affaiblies, bien que l'exécution ne s'élève jamais au-dessus du médiocre, on y remarque des beautés d'un ordre si élevé, le sentiment y est si pur et si religieux, et l'effet en est si saisissant, que les personnes les moins initiées à l'art en sont émues. Parmi les morceaux de ce genre qui m'ont fait la plus vive impression, ajoute le jeune artiste, je citerai seulement : *Circumdederunt me*, à quatre voix, de Nebra; *Sepelierunt Christum*, de Soler; *Verè languores nostros*, d'Escarregui; et *Tristis est anima mea*, du même.

Les noms de ces auteurs n'ont jamais retenti hors de l'Espagne, et même, dans leur pays, leur réputation ne s'étend guère au delà de la ville où ils étaient maîtres de chapelle; cependant, ils jouiraient d'une réputation européenne si leurs ouvrages franchissaient les Pyrénées. Le gouvernement espagnol ferait beaucoup pour la gloire de la nation s'il faisait publier un choix de ces belles œuvres, car il révélerait par là l'existence d'une grande école qui a brillé en Espagne depuis le XVIe siècle jusqu'au commencement du XIXe, et dont un petit nombre de maîtres seulement ont échappé à l'oubli.

Le plus ancien des compositeurs espagnols cités par M. Gevaert est Antoine Fevin. S'il appartient en effet à cette nation, Glaréon, qui le cite ainsi : *Fevin Aurelionensis*, a été induit en erreur. J'ai suivi cet auteur dans la *Biographie universelle des musiciens*, et ai dit qu'il naquit à Orléans. Ce même Glaréon, qui paraît l'avoir connu, dit qu'il se distingua par son mérite dès son adolescence, qu'il devint ensuite émule heureux et admiré de Josquin Deprès, et qu'enfin sa modestie égalait son talent. Quoi qu'il en soit de sa patrie, il paraît certain, d'après ce qu'en dit M. Gevaert, que Fevin vint en Espagne, qu'il y fut maître de chapelle et y mourut. Il naquit au plus tard vers 1490, car il était déjà connu avantageusement en Italie en 1514; Octave Petrucci ayant inséré six motets de sa composition dans le premier livre de ses motets dits *de la Couronne*, publié dans cette année Le même imprimeur mit au jour, l'année suivante, trois messes de Févin à quatre voix (*Sancta Trinitas*, *Mente toto*, *Ave Maria*). Les deux dernières furent reproduites dans le recueil de quinze messes publié par André Antiquis de Mantona, à Rome en 1516, avec une autre messe (*de Feria*), à cinq voix, chef-d'œuvre de science et de facture, que j'ai mis en partition. Une circonstance me porte à croire que Févin, bien qu'ayant vécu en Espagne, était né en France, ainsi que le dit Glaréon : c'est qu'à la même époque il y eut un autre compositeur nommé *Robert Févin*, peut-être frère d'Antoine; or, le prénom de Robert est presque inconnu en Espagne.

Après Antoine Févin, les compositeurs de musique d'église les plus anciens connus en Espagne sont : André de Sylva, son contemporain, maître de chapelle à Fontarabie; Vaqueraz; Bartholome Escobedo, qui, après avoir été chapelain-chantre de la chapelle pontificale à Rome, vers 1545, retourna dans sa patrie et fut maître de chapelle à Ségovie; Juan Vasquez, maître de chapelle à Alcala de Henarez vers le milieu du XVIe siècle; Christophe Moralès, né à Séville, et que le pape Paul III fit entrer dans sa chapelle; François Guerrero, son concitoyen, qui, après avoir brillé en Italie et en Portugal, retourna dans sa patrie et fut maître de chapelle à Séville; Diego de Ortiz, de Tolède, que don Ribera, duc d'Alcala et vice-roi de Naples, prit à son service en qualité de maître de chapelle, vers 1560; Thomas-Louis de Victoria,

né à Avila vers 1540, qui fut élève de ses compatriotes Escobedo et Moralès, puis devint maître de chapelle du collége Germanique et de l'église Saint-Apollinaire, à Rome, et qui, de retour en Espagne, eut le titre de chapelain du roi Philippe II; enfin, Torrentes et Peñalosa, qui furent attachés à la cathédrale de Tolède, où leurs œuvres se trouvent en manuscrit. Tous les maîtres qui viennent d'être cités, à l'exception des deux derniers, ont écrit un très-grand nombre de compositions importantes qui ont été publiées en Italie, en France et en Allemagne, soit en œuvres séparées, soit dans l'immense quantité de recueils imprimés dans le XVIe siècle et au commencement du XVIIe.

Parmi les musiciens plus modernes, on remarque Bernardino Ribera, de Tolède; Torrès, maître de chapelle de Philippe V, compositeur fécond dont on a publié un traité d'accompagnement; Joaquin Nebra, maître de la chapelle royale et auteur d'une multitude de messes et de motets qui se trouvent à Madrid en manuscrit; son plus bel ouvrage est une messe de *Requiem* à huit voix; Soler, un des meilleurs compositeurs, et peut-être le plus remarquable que l'Espagne ait produit; il naquit vers 1730, et fut maître de chapelle de l'Escurial et moine de l'ordre des Hiéronymites. Sauf quelques incorrections de style, qui sont de tradition en Espagne, les compositions de ce maître sont dignes de l'attention et même de l'admiration des musiciens les plus instruits. Si elles sont inférieures aux ouvrages de l'école italienne des XVIe et XVIIe siècles sous le rapport de la difficulté vaincue, elles l'emportent sur eux par l'expression et par l'effet. Les ouvrages de Soler sont en manuscrit au grand couvent de l'Escurial. M. Gevaert dit qu'il n'a pu les examiner tous, parce que plusieurs n'y existent qu'en parties séparées; mais ceux dont il a vu la partition lui ont donné la plus haute opinion du mérite de leur l'auteur. Soler s'est aussi distingué comme écrivain sur la musique, par deux ouvrages qui ont été publiés, mais dont M. Gevaert n'indique ni les titres complets, ni le lieu et la date de l'impression : le premier est un traité de modulation où se trouvent une multitude de modulations hardies, dont on n'avait aucun exemple à l'époque où le livre parut; le second ouvrage a pour titre : *Curiosidades de la musica.* C'est un traité fort savant et fort clair, dit M. Gevaert, de la manière de déchiffrer la notation proportionnelle du moyen âge.

Un peu plus moderne que Soler, Doyagüe, maître de chapelle à Salamanque, dans les dernières années du XVIIe siècle, a laissé en manuscrit de beaux ouvrages de musique d'église qui se trouvent dans les archives des chapelles de sa patrie. En lui finit la gloire de l'école espagnole. Il a pu voir dans sa vieillesse les misères et les désastres de la guerre qui désola et ruina sa patrie par une grande faute politique de Napoléon, et qui, par sa longue durée, par ses conséquences, et enfin par la destruction des monastères, a conduit à l'anéantissement de la musique religieuse digne de ce nom. Ces monastères, et surtout celui de Montserrat, à quelques lieues de Barcelone, étaient les écoles d'où sortaient tous les bons musiciens de l'Espagne : leur suppression, par suite des événements survenus dans ce pays, il y a quelques années, a porté un coup funeste à l'art sérieux, et peut-être le mal est-il sans remède. Tout ce qu'il y a eu de grands musiciens dans la nation espagnole pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle, avait fait ses études à Montserrat ou à l'Escurial, ou, comme on dit dans le pays, l'*Escorial*. Aujourd'hui même, si l'on trouve encore en Espagne quelques traces de l'ancienne doctrine de ces écoles, c'est chez quelques ecclésiastiques ou moines. Dans le nombre infiniment petit des artistes de cette catégorie, il est juste de citer le maître actuel de la chapelle royale, M. Hylarion Eslava, prêtre d'un savoir réel et de beaucoup de talent; il a écrit une grande quantité de musique d'église dont il a dramatisé le style, pour céder aux tendances de son époque, mais qui se fait remarquer par de grandes qualités, sous les rapports de l'expression et de l'art d'écrire. Il est regrettable que le gouvernement espagnol ne songe pas à confier à ce digne artiste la direction du Conservatoire, qui, par son influence, reprendrait de la vie, et donnerait des résultats moins insignifiants.

M. Gevaert dit que les organistes qu'il a entendus pendant son séjour en Espagne sont en général au-dessous de toute critique, et qu'on ne peut imaginer rien de plus vulgaire, de plus incohérent, de plus mauvais goût que les morceaux qu'ils exécutent; sorte de préludes où l'on n'aperçoit ni sujet, ni plan, ni unité; musique déplorable, enfin, où l'artiste le plus indulgent chercherait en vain une étincelle de talent. Le jeune compositeur lauréat doute que l'Espagne, même à l'époque de sa gloire la plus brillante, ait eu de grands organistes; il donne pour motif de son opinion à cet égard, les recherches infructueuses qu'il a faites pour découvrir des pièces d'orgue d'un bon syle, composées par un organiste espagnol. D'ailleurs, dit-il, la construction des orgues est si vicieuse dans la plupart des églises, qu'il serait très-difficile d'en tirer bon parti. Les pédales ne peuvent être que de peu d'utilité, car les marches sont formées de petites planchettes si courtes, que l'organiste peut à peine les atteindre du bout du pied. Elles sont, sous ce rapport, d'un usage plus incommode encore que les anciennes orgues de la Belgique. Quant aux registres, les jeux d'anche en forment les trois quarts, et leurs voix sont si criardes, qu'il semble qu'on se soit proposé de déchirer l'oreille des fidèles. Dans le but d'en accroître le bruit, la plupart de ces jeux sont placés à l'extérieur du buffet, horizontalement et au dessus de la tête de l'organiste, en sorte que l'orifice des tuyaux est dirigé vers l'église et fait entendre un glapissement insupportable.

Il semblerait, d'après ce qui vient d'être dit, que les conditions imposées à un organiste pour sa réception sont peu rigoureuses; cependant, si le programme que la tradition impose aux candidats était réellement suivi, non-seulement on ne trouverait pas, dans toute l'époque, un artiste capable de s'y soumettre, mais il n'y aurait plus aujourd'hui d'hommes capables pour la composition d'un jury du concours. Voici les conditions de ce programme, tel qu'on le trouve encore à Tolède, et tel qu'on l'a présenté au concours pour la place vacante de premier organiste de la cathédrale, au mois d'août 1850 : 1° composer une fugue à quatre parties sur un sujet donné, avec l'obligation d'y faire entrer le plain-chant d'une antienne ou d'un répons, qui doit se combiner avec le sujet; 2° composer un motet à quatre voix et orchestre sur le texte *Sicut erat,* en faisant un canon à quatre sur l'*Amen*; 3° improviser sur l'orgue des versets pour le *Dixit* du premier ton, en conservant toujours le sujet et le traitant en *ricercari*, canons et fugues; 4° improviser, sur une basse donnée, des imitations de toute espèce; 5° faire un contre-point à quatre, dont aucune partie ne se meuve par mouvement disjoint. Le plaisant de l'affaire est que pas un des concurrents n'essaya seulement de satisfaire à une de ces conditions; que chacun d'eux improvisa ce qu'il voulut à sa manière, et que le moins ridicule fut celui qui obtint la place.

Le plain-chant a subi, dans toute l'Espagne, des altérations pires que ce qu'on entend en France et en Belgique. Les demi-tons accidentels y sont si multipliés dans quelques provinces, que l'auditeur ne sait s'il entend du plain-chant ou de mauvaise musique. Ce chant n'est pas accompagné par l'orgue; mais on a adopté pour l'ordinaire de la messe une sorte de chant appelé *canto misto*, mauvais plain-chant, harmonisé en tierces, sur lequel l'organiste brode les ornements les plus ridicules et les plus détestables que l'ignorance et le mauvais goût puissent faire imaginer. L'usage du serpent est inconnu en Espagne; on le remplace avec avantage par le *bajon*, qui n'est pas notre basson, comme son nom paraît l'indiquer, mais la basse de la *cherimia*, espèce de hautbois arabe. Le son du *bajon* a plus de puissance que celui du basson, et a plus d'analogie avec la clarinette bassse

FÉTIS père.

(*La suite au numéro prochain.*)

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE DE PIANO.

DIX ÉTUDES DE GENRE. — PASTORALE ET AIR DE DANSE. — POLKA-CAPRICCIO.

Par Georges Mathias.

Assez de l'étude pour piano faite en vue de familiariser l'élève avec tel ou tel trait, passage du pouce, le mordant, le trille, ou toute autre difficulté de l'étendue d'une ou deux mesures! Il ne peut résulter de ce genre de travail que monotonie, ennui, fatigue pour celui qui exécute ou celui qui écoute. Nos pianistes-compositeurs ont compris depuis quelque temps tous les inconvénients de ce genre d'exercices exclusivement mécaniques, et ils donnent tour à tour les titres de caractéristiques, pathétiques, artistiques, dramatiques, romantiques, ou même fantastiques à leurs études pour le piano.

M. Georges Mathias n'a été ni si ambitieux ni si prétentieux; il a tout simplement intitulé un fort joli recueil de morceaux, de pensées pittoresques pour piano: DIX ÉTUDES DE GENRE. Or, comme tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux, M. Mathias est bien sûr de n'être pas du genre exclu par le poëte, car il a composé ses études en vue de l'axiome d'Horace: *utile dulci*. Chacune de ces études porte un caractère distinct de mélodie dramatique, de rhythme puisé dans la nature et la poésie. La première, intitulée: LES VAGUES DE LA MER, exprime au mieux cette plainte incessante de l'Océan, ces révoltes, ces menaces des flots contre le ciel, la terre, l'homme, qui ne finissent point par le *perdendosi* traditionnel, mais par une chute énergique dans l'abîme; et cela par le moyen d'un seul trait continu pour la main droite, en mesure à neuf-huit, qui n'a pas moins de six pages, trait varié, modulé avec art, qui peint toutes les péripéties, même celles que l'estomac éprouve sur le perfide élément.

Dans le n° 2 qui porte ce titre: ETUDE DE VIOLON, le compositeur pose le piano en rival du roi des instruments. Il en a bien saisi le caractère, le style, la mélodie et le trait audacieux. Il y a une idée originale d'instrumentation fort bien développée dans cette brillante étude en *la* bémol majeur, idée qu'on pourrait étendre encore en faisant imiter au piano, ce *résumeur* de l'orchestre, si l'on peut s'exprimer ainsi, le caractère, l'allure, le phrasé de chaque instrument, et même la mélodie des voix humaines, ce qui mettrait les élèves dans la nécessité de chanter sur le piano, cet instrument peu chanteur de sa nature, que Thalberg, le premier de tous les pianistes sous ce rapport, a lancé dans cette voie où il a fait école, et dans laquelle il a peu de rivaux.

Nous citerons encore, comme exemple d'imitation instrumentale, la neuvième étude du recueil de M. Mathias intitulée: CHANT DES DRUIDES. Ce chant, c'est la voix du trombone, du clairon, de la trompette, de l'ophicléide, de ces sons de cuivre, d'airain, de fer, qui hurlaient pour couvrir les cris des victimes humaines que ces prêtres fanatiques sacrifiaient sur leurs autels.

Sous les accents soutenus, retentissants de ce saxophone de l'antiquité, se dessine, en mesure à quatre temps larges, en *si* dièze majeur, seize doubles croches *strepitose*, haletantes, trait, pour les deux mains, enchevêtré, contraint et brillant tout à la fois, et semblable au murmure d'une féroce prière à Teutatès. Cela est sombre et terrible comme les mystères, et l'harmonie sauvage de cette religion des anciens jours qui se célébrait au sein des vastes forêts de chênes des Gaules et de la Germanie.

Ecrire ainsi pour le piano, c'est lui ouvrir une nouvelle voie, c'est enrichir cet instrument de différentes sonorités, que d'habiles facteurs chercheront à développer, étendre, perfectionner ensuite. Pourquoi le pianiste-compositeur qui a su assimiler la voix de son instrument à celles du violon, du trombone, ne chercherait-il pas à lui donner, par le son, le style, les traits, et dans un nouveau recueil de douze ou quinze études, celles de la flûte, de l'alto, du hautbois, du violoncelle, de la clarinette, du basson, du cor, de la trompette, de la contre-basse et même du tambour?

Nous soumettons cette idée à celui qui a pris l'initiative de cette assimilation, ou bien à notre ami Stephen Heller, lui qui sait si bien contrefaire, parodier le style de tous nos compositeurs dramatiques quand il est au piano. C'est une idée qui en vaut une autre pour nos pianistes-arrangeurs qui en ont si peu.

Pour ne pas sortir de la poésie musicale, M. Mathias nous a représenté, dans sa troisième étude en *sol* bémol majeur, mesure à six-huit, la DANSE DES PÉRIS, idéalité féérique, vague mélodie, murmure insaisissable d'ailes de tengis, ces esprits de l'air, chez les Tartares orientaux, qui voltigent dans l'espace, président à la poésie comme à la religion chamanienne, culte de la majorité des habitants de ce monde sublunaire, au dire de Tooke, d'Abulgazi et de plusieurs autres auteurs.

Après les modèles charmants en ce genre que nous ont donnés Jacques Rosenhain et Félix Godefroid, il est impossible de faire parler, chanter le piano d'une manière plus capricieuse, plus gracieuse. Voilà la véritable fantaisie originale et non celle stéréotypée dans sa petite introduction empruntée à une ou deux mesures du thème, avec ses quatre variations invariables suivies d'un final en valse ou en galop.

La RÊVERIE et la PRIÈRE DES SYLPHES, sous les n°s 4 et 8, appartiennent au même ordre d'idées que la DANSE DES PERIS: c'est toujours une délicieuse divagation de suave mélodie sous laquelle se distingue une harmonie pure, aérienne; et puis, après avoir plané dans ce ciel de poésie musicale, l'auteur descend sur la terre pour demander à la musique intime les douces choses de la vie réelle. Au moyen de trois dessins formant un tout homogène, et dans le style lié, il nous peint le plus joli petit tableau de genre qui se puisse concevoir sous le titre de CONFIDENCE: c'est doux, mystérieux comme un premier amour, comme les vers de Tibulle et de Parny, comme un ruisseau caché par le feuillage, fuyant sur un sable d'or, en courbant l'herbe de ses rives.

Voici venir après, en *la* majeur, avec le rhythme du six-huit, vivace, alerte, passionné, la DISPUTE, conversation animée à quatre parties, avec l'exaspération de la colère en quadruples octaves pour péroraison; et tout cela bref, logique, en deux dessins qui se pressent, se poursuivent, s'enchevêtrent comme les arguments de tous les disputeurs: c'est enfin une brillante paraphrase musicale, une production par la science des sons de la charmante pièce de vers de Rhulière, intitulée les DISPUTES.

Voulant prouver aussi qu'il *sait*, comme on dit en terme du métier ou de l'art, M. Mathias a jeté au milieu de son recueil, et sous le n° 5, un morceau classique, morceau de dure digestion pour les musiciens romantiques et qui leur fait grincer les dents, une fugue, enfin, puisqu'il faut l'appeler par son nom. L'auteur, voulant prévenir sans doute le reproche de savant en *us* qu'on pouvait lui adresser d'avoir écrit en ce style compliqué, a intitulé son étude: *Fugato*, terme italien quelque peu équivoque, et par lequel il a voulu peut-être dire, petite fugue, qualification qui aurait été mieux exprimée, ce nous semble, pour le genre par le mot *fugatina*.

Puisque nous en sommes sur ce genre de musique, sur cette forme de l'art, nous rappellerons à ceux qui l'aiment et qui ont raison de s'en occuper, qu'ils devraient cependant, ainsi que nous l'avons dit souvent dans cette feuille, donner une forme de mélodie plus moderne au thème, au sujet. Ce n'est pas précisément ce qu'a fait M. Mathias. son motif est un peu trop dans la forme classique. Que si l'on veut lui donner ce caractère de musique rétrospective à bon escient, il faut alors l'orner de tous les artifices du genre, par exemple, du renversement du sujet, par augmentation ou diminution, des *stretti* accumulés l'un sur l'autre, etc., etc. L'auteur de la fugue en question ne s'est pas préoccupé de tout cela; il a peut-être bien fait; mais nous ne pouvons, en conscience, le féliciter des quelques quintes de suite qui se trouvent aux 47e, 57e et 58e mesures de ce morceau d'un genre sévère, bien que ces intervalles peu orthodoxes ne fassent partie que

des épisodes de la fugue. Je dirai donc comme Francaleu de la *Métromanie* :

Messieurs, la poésie a ses licences ; mais
Celle-ci passe un peu les bornes que j'y mets.

Rentré dans le domaine de la musique libre, dramatique, inspirée, M. Mathias pleure, galope à travers champs avec Faust et Méphistophélès : on dirait qu'il a écrit sous l'empire des sentiments de ces deux personnages, et sous ce titre : FAUST, sa dixième et dernière étude, ce drame si plein de passion et de locomotion, qui n'a pas moins de dix pages de gravure, mais qui ne paraît pas long à l'audition, tant il y a de la vie, et des tourments, et de la poésie là dedans. C'est un sombre tableau musical peint dans la manière et avec les couleurs du *Freischütz* et du quatrième acte de *Robert-le-Diable* ; et lorsqu'au piano l'auteur vous met en action de ses doigts d'acier ce tableau infernal, vous croyez voir se dresser devant vous le pâle, intrépide et dédaigneux *Manfred* de Byron, et tout l'enfer de Dante-Alighieri.

Nous signalerons encore une *pastorale* pleine de fraîcheur, suivie d'un *air de danse* d'une rare distinction ; et puis une *mazurka-capriccio*, échappée à la plume aussi facile qu'énergique du même compositeur, qui sait ainsi *passer du grave au doux*, et de brillantes études de piano à de non moins brillantes étincelles musicales.

HENRI BLANCHARD.

NÉCROLOGIE.

MENGAL.

Il est du devoir de la *Gazette musicale* de donner un regret aux artistes utiles que la mort vient frapper dans une position modeste où la célébrité ne les désignait point à ses coups. Qu'un grand homme meure, il y aura toujours assez de voix pour le louer ; car ses rivaux eux-mêmes, ne le craignant plus, feront son éloge pour la première fois ; mais celui qui n'a su que produire des travaux estimables, on le laisse descendre dans la tombe obscurément, sans dire ce qu'il fut, ce qu'il fit. Il semble qu'on se grandisse en proclamant sur un ton élevé les mérites d'un personnage illustre au moment où sa perte excite des regrets universels, tandis qu'on n'a rien à gagner à occuper de soi le public à propos d'un honnête homme qui se borne à remplir laborieusement sa tâche ici-bas. La *Gazette musicale* sera plus juste que cela ; elle va consacrer quelques lignes à la mémoire de Mengal, directeur du Conservatoire de musique de Gand, mort ces jours derniers d'une attaque d'apoplexie presque dans l'exercice de ses fonctions.

Martin-Joseph Mengal est né à Gand en 1786. Son père, musicien de profession, le destina à la même carrière avant même que ses penchants se fussent révélés, et lui fit suivre dès la première enfance un cours de solfége. Parmi les amis de sa famille se trouvait un ex-virtuose, jadis attaché aux armées impériales, et qui, pendant trente ans, avait rempli les fonctions de corniste-solo dans un régiment d'infanterie autrichienne. Ce brave homme prit le jeune Mengal en amitié, et lui apprit à faire vibrer l'embouchure d'un instrument de cuivre. Notre artiste futur jouait déjà fort agréablement du cor à l'âge où ses camarades ne jouaient qu'aux billes et à la toupie. Aussi s'était-il fait à Gand une sorte de réputation. Il n'avait pas douze ans qu'il composait d'instinct, sans avoir appris les règles de l'harmonie. Il vint à Paris vers le commencement du siècle pour faire au Conservatoire des études régulières. Frédéric Duvernoy fut son maître de cor et compléta son éducation presque à peine ébauchée par le vieux musicien des armées autrichiennes. Catel l'initia à la science du contre-point. Mengal profita en disciple zélé des leçons de ces deux habiles professeurs. Il obtint le premier prix d'harmonie, et reçut la même distinction l'année suivante dans le concours de cor. Reicha le prit ensuite au nombre de ses élèves et lui enseigna les subtilités de l'art d'écrire.

Voici notre jeune artiste devenu un exécutant distingué et un contrepointiste instruit. Il ne lui reste plus qu'à trouver l'application fructueuse de son double talent. La vie aventureuses des virtuoses de régiment lui parut n'être pas sans charme. Il entra comme corniste solo dans la musique de la garde impériale, et fut expédié en Allemagne. C'était en l'année 1805. Il fit les glorieuses campagnes d'Autriche et de Prusse, et bien que ses fonctions ne lui eussent pas permis de s'y distinguer par quelque action d'éclat, il réclamait volontiers sa part de la gloire qui revint aux héros de ces guerres mémorables. Les musiciens de régiment n'ont guère de lauriers à cueillir, et cependant leur rôle n'est pas toujours purement passif dans les armées. N'ont-ils pas pour mission de stimuler l'ardeur belliqueuse des soldats ; ne partagent-ils pas quelquefois les dangers de ces derniers? Quoi qu'il en soit, la vie militaire est souvent plus attrayante de loin que de près, pour ceux dont la vocation guerrière n'est pas bien décidée. Mengal se dégoûta du bivouac, et obtint sa retraite en 1807.

De retour à Paris, où l'amenait le désir de reprendre ses paisibles travaux, Mengal entra à l'Odéon comme premier cor, et passa quelques années après en la même qualité à l'orchestre du théâtre Feydeau. Ce n'était pas seulement comme exécutant qu'il aspirait à se distinguer ; il avait à cœur de prouver que les leçons de Catel et de Reicha n'avaient pas été stériles. L'occasion lui en fut offerte. Un littérateur obligeant lui confia un poëme d'opéra-comique intitulé : *Une nuit au château*. Il en fit la musique, et il eut la satisfaction de débuter par un succès. Le public fit bon accueil à ce premier essai. Son avenir de compositeur lui apparut sous de riants auspices. Il travailla avec ardeur à un second ouvrage qui fut représenté en 1819, sous le titre de : *l'Ile de Babilary*. Cette fois la fortune lui fut contraire. Dans les arts comme en politique, la roche Tarpéienne est souvent près du Capitole. La chute de son second opéra dissipa toutes les illusions que lui avait causées la réussite du premier. Soit qu'il ait été complétement découragé ou que les auteurs de livrets aient perdu confiance en lui, il n'écrivit plus pour la scène. En revanche il fit des morceaux de musique militaire, des fantaisies pour son instrument, des quatuors et des romances, parmi lesquelles il en est une, *le Chevalier errant*, qui eut en son temps une vogue populaire.

Depuis le renversement de ses espérances comme compositeur dramatique, le séjour de Paris lui était devenu pénible. Il songea à rentrer dans sa patrie, donna sa démission à Feydeau, et alla prendre la direction du théâtre de Gand. On sait que les entreprises de spectacles de province sont rarement favorables à ceux qui les exploitent. Mengal se retira après une année d'exercice et des pertes assez considérables. En abandonnant le sceptre du directeur, il conserva le bâton de mesure du directeur de musique. Il s'entendait mieux à ses nouvelles fonctions, qu'il remplit de manière à se concilier les suffrages de ses concitoyens.

La révolution de 1830 fut, comme toutes les révolutions, préjudiciable aux arts en général, et aux théâtres en particulier. Le spectacle de Gand ferma. On proposa à Mengal d'aller diriger le théâtre de La Haye. Si les artistes étaient obligés d'avoir des opinions politiques, on pourrait dire que c'était passer à l'ennemi que d'aller prendre du service près du roi de Hollande, avec qui la Belgique était en état de guerre déclarée ; mais un musicien n'est pas tenu d'y regarder de si près. Mengal accepta les offres, d'ailleurs fort avantageuses, qui lui étaient faites au nom de son ex-souverain.

Mengal passa deux ans à La Haye, où il a laissé de fort bons souvenirs comme chef d'orchestre, et où il aurait fait un plus long séjour sans une circonstance qui le ramena presque forcément dans son pays. Après avoir accompli sa régénération politique, la Belgique songeait à se régénérer moralement. Des écoles d'art avaient été créées dans plusieurs villes ; on avait fondé des conservatoires à Bruxelles et à Liége ; Gand voulut avoir le sien. C'est beaucoup, dira-t-on, de trois conservatoires pour un pays de quatre millions d'habitants, lorsqu'un seul établissement de ce genre a paru suffire à la France. C'est beaucoup, en effet ; mais il règne entre les grandes villes de la Belgique une rivalité qui se manifeste ainsi à tout propos, et même hors de propos quand il s'agit

de la capitale, contre laquelle il n'est pas sensé à elles de vouloir lutter. Gand, Liége et Anvers ont l'ambition de ne se laisser dépasser en rien par Bruxelles. Gand eut donc un conservatoire, et nomma Mengal pour le diriger. Mengal pouvait-il accueillir par un refus l'honneur que lui faisaient ses concitoyens? Il prit congé des bons Hollandais qui l'avaient parfaitement traité, tout Belge qu'il était, et revint sur le sol natal.

Le Conservatoire de Gand a cela de commun avec les honnêtes filles, qu'il a peu fait parler de lui. Mais il faut dire que les ressources financières mises à sa disposition par l'administration communale, ne permettaient pas à Mengal de lui donner une grande extension. Du reste, notre artiste trouva dans sa nouvelle position une existence fort heureuse. La vie de province a ses douceurs pour ceux qui aiment le calme et ce retour régulier des jours sans nuages qu'on ne trouve pas dans les grandes capitales. Mengal s'en arrangea à merveille. Il donna à la direction du Conservatoire de Gand le temps nécessaire sans y prendre de fatigue, et put encore consacrer de nombreux instants aux loisirs d'une douce oisiveté. Croyant avoir suffisamment rempli sa carrière, il cessa presque complétement de composer. Outre les ouvrages que nous avons cités plus haut, il avait écrit la partition des *Infidèles*, opéra comique en trois actes, et celle d'*Un jour à Vaucluse*, petit opéra en un acte, représentés tous deux au théâtre de Gand dans les années 1825 et 1828; il avait fait encore à La Haye une ouverture et quelques morceaux de musique instrumentale. C'était, en somme, un bagage fort recommandable.

Mengal était président de la plus nombreuse et de la meilleure des sociétés de chœurs fondées à Gand depuis quelques années. Bien qu'il eût rompu avec les muses, comme on disait anciennement, il composa des morceaux à quatre voix qui furent chantés par cette Société dans divers concerts, et qui lui valurent d'être couronné.

C'est après avoir dirigé un concert donné à l'occasion de la fête communale de Gand, que M. Mengal a été frappé de l'attaque d'apoplexie qui vient de l'emporter. On peut dire de lui comme de ces braves dont on veut honorer la mémoire, qu'il est mort sur le champ de bataille et les armes à la main.

Joseph Mengal était l'aîné de plusieurs frères, presque tous artistes comme lui, et dont le plus jeune, mais non le moins célèbre, tient encore aujourd'hui l'emploi de premier cor à l'Opéra.

E. F.

MONUMENT A LA MÉMOIRE DE CHARLES-MARIE DE WEBER.

Le grand compositeur auquel nous devons le *Freischütz*, *Eurianthe*, *Oberon* et tant de chefs-d'œuvre de genres divers, était né à Eutin, dans le Holstein, en 1786, et mourut à Londres en 1826. Ses restes furent réclamés par ses compatriotes et déposés à Dresde, dans une sépulture de famille. Au mois de décembre 1844, un comité se forma pour élever un monument à la mémoire de l'illustre artiste, qui, comme tant d'autres, n'avait pas laissé de quoi payer sa place dans l'immortalité.

L'appel de ce comité fut entendu d'un grand nombre de directeurs de théâtres d'Allemagne. A Dresde, à Berlin, à Munich, à Nuremberg, des représentations furent données, ainsi que des concerts par les académies de chant de Dresde et de Breslau : des sommes importantes furent recueillies au bénéfice du monument; mais les événements politiques de ces dernières années ralentirent l'élan général, qui reprendra bientôt, nous l'espérons.

La statue de Weber sera exécutée par le célèbre sculpteur et professeur, Rietschel, qui fut l'intime ami de l'artiste. Cette statue sera en bronze; elle aura huit pieds de haut et sera placée sur un piédestal de bronze avec bas-reliefs, ou, en cas d'insuffisance de fonds, de granit poli, en face du théâtre royal de la ville de Dresde.

La gloire de Weber n'appartient pas seulement à l'Allemagne; elle est aussi le patrimoine de la France, où ses ouvrages sont constamment exécutés; de l'Angleterre, pour laquelle il écrivit son *Oberon*, et où il rendit le dernier soupir. C'est donc à l'Europe entière que le Comité s'adresse pour achever l'œuvre commencée et obtenir l'assistance dont il a encore besoin. Peut-on douter que sa demande ne soit accueillie avec un religieux empressement par tous ceux qui chérissent et honorent l'art musical? Nous serons heureux d'inscrire leurs noms sur la liste que nous ouvrons à cet effet, et nous nous féliciterons d'avoir aussi apporté notre pierre au monument d'un des hommes qui représentent avec l'éclat le plus pur l'art, l'intelligence et l'humanité.

On reçoit les souscriptions dans nos bureaux, boulevart des Italiens, n° 1, au premier. Dans le prochain numéro, nous publierons la première liste des souscripteurs.

CORRESPONDANCE.

Londres, 7 juillet.

Il y a des gens qui demandent, comme Horace à Mécène, pourquoi nul en ce ce monde n'est content de son état, et pourquoi tous nos grands pianistes veulent devenir des compositeurs dramatiques. Nous demanderions, au contraire, nous, pourquoi un grand pianiste n'aurait pas le droit de s'essayer au théâtre comme le premier venu, et d'y faire des chefs-d'œuvre, si le ciel le lui permettait? Il est vrai que si l'ambition est commune, les chefs-d'œuvre sont rares. Les Mozart, les Beethoven, les Weber, et même les Steibelt n'apparaissent que de loin en loin. Est-ce donc une raison pour fermer la carrière à quiconque se sent la noble envie de marcher sur leurs pas? Quand nous n'y gagnerions, sans parler de *Don Juan*, de *Fidelio* et de *Freischütz*, qu'une partition comme celle de *Roméo et Juliette*, nous devrions encore rendre grâces aux virtuoses courageux, déserteurs momentanés du concerto et de la fantaisie. La présente saison a vu s'accomplir deux tentatives de ce même genre : Rosenhain, à Paris, Thalberg, à Londres, ont franchi la distance du piano à l'orchestre. Vous avez entendu l'ouvrage du premier, et vous l'entendrez encore, lorsque les convenances du répertoire permettront de l'y rétablir. Nous venons d'assister au début du second, et, sans crier au miracle, nous avons applaudi justement, consciencieusement.

Thalberg avait cet insigne bonheur, tant souhaité des aspirants aux succès lyriques, un libretto de Scribe! L'histoire de ce libretto serait un peu longue à conter, s'il est vrai, comme on nous l'assure, qu'il ait été originairement écrit pour un compositeur ibérique, le célèbre et malheureux Gomis, et que, destiné d'abord au grand Opéra de Paris, il ait mis un certain temps à faire le voyage du théâtre de Sa Majesté à Londres. N'importe, ce n'en est pas moins un libretto de Scribe : *Florinda ou les Maures en Espagne* n'en sont pas moins sortis de cette imagination si féconde et si habile à combiner des situations dramatiques et musicales. La légende fameuse de Roderic, dernier roi des Goths, et de son funeste amour pour la fille du comte Julien, qui, voulant se venger du roi, livre l'Espagne aux Arabes; tel est le sujet, tel est le canevas emprunté au romancero par le poëte. On conçoit qu'un Espagnol ait reculé devant ce triste épisode de l'histoire de son pays. Thalberg n'avait pas les mêmes motifs : il a donc accepté *Florinda*, et concouru sans scrupule au triomphe de l'invasion mauresque. Sa partition, travaillée avec un talent et un soin remarquables, suffirait pour attester qu'il ne se borne pas à l'art de jouer du piano, mais qu'il possède aussi celui de *jouer de l'orchestre*. Cet art, il l'a étudié profondément : il en a pris des leçons de Sechter, le célèbre contrepointiste de Vienne. Peut-être même s'en est-il un peu trop préoccupé, comme il arrive toujours à ceux qui manient pour la première fois l'instrument aux cent voix de bois et de cuivre. Cependant il n'a pas oublié la voix humaine, mais il en a exigé tout ce qu'elle pouvait donner; il l'a poussée à ses dernières limites d'élévation et de puissance. Il a voulu trop faire et trop prouver tout de suite; c'est un tort, même quand on parvient à prouver beaucoup. Il en résulte une certaine monotonie dans la facture et une certaine fatigue pour le public. Ajoutez que les tons mineurs dominent dans la partition de *Florinda*,

et que, sans manquer à la couleur locale, il eût été possible de jeter dans les nuances plus de variété. Une autre fois Thalberg se donnerait moins de peine et arriverait à plus d'effet. Que de choses on ignore avant de s'être produit sur la scène, et quel chef-d'œuvre ne pourrait-on pas faire, si l'on se mettait à écrire le lendemain de son premier opéra! Par malheur, on laisse trop souvent les compositeurs attendre jusqu'à ce qu'ils aient oublié les trois quarts de ce qu'ils avaient appris.

Thalberg et son œuvre ont rencontré d'excellents interprètes. Le rôle de Flot rinda n'avait pas été écrit pour Sophie Cruvelli, mais la jeune cantatrice l'a accepté pour sa première création en Angleterre. Elle en a vaincu les difficultés avec une grande énergie de volonté et d'organe. Marie Cruvelli, sa sœur, chargée d'un petit rôle de page, a plutôt l'occasion d'y montrer sa jolie figure et sa grâce que son talent. Lablache élève à sa taille le rôle du comte Julien. Calzolari, Sims Reeves et Coletti remplissent fort bien ceux de Rodrigo, de Favila et de Manuzza. Le premier jour, à la fin de chaque acte, Sophie Cruvelli a été rappelée, ainsi que les autres artistes. Après le final du troisième, Thalberg lui-même a été amené sur la scène par Lablache, et cette ovation s'est renouvelée deux fois à la chute du rideau. La reine a voulu honorer de sa présence la seconde représentation de l'ouvrage. Voilà donc un succès dans toutes les règles. Thalberg ne pouvait désirer davantage; reste à savoir si ce succès sera plus ou moins durable que ceux que le grand artiste a obtenus tant de fois personnellement, comme compositeur et comme virtuose.

Quelques jours auparavant, le théâtre de Sa Majesté avait donné sa seconde et dernière matinée musicale. Sophie Cruvelli n'y figurait pas à cause des répétitions de *Florinda*. Mme Sontag en a eu les honneurs, en chantant le boléro de Besozzi; Mmes Ugalde, Ida Bertrand, Caroline Duprez, Alaymo, Fiorentini, ont aussi été fort applaudies.

Au théâtre italien de Covent Garden, le *Prophète*, avec Mme Viardot et Mario, attire toujours la foule. Tamburini, a repris le rôle de St-Bris dans les *Huguenots*. La *Flûte enchantée*, de Mozart, doit être donnée jeudi pour les débuts de Mlle Anna Zerr, cantatrice allemande, et avec le concours de Mmes Viardot, Grisi, de Ronconi et Formes.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la 100e représentation du *Prophète*.

*** Notre première scène lyrique soutient courageusement la lutte avec la saison d'été. Les spectacles sont variés; les débuts se succèdent; une jeune garde, pleine de talent et d'ardeur, est entrée en ligne, et remplace les chefs illustres, absents par congé. Lundi dernier, il y avait à la fois début et rentrée. M. Delagrave chantait pour la première fois le rôle d'Edgard, dans *Lucie de Lammermoor*, et Mme Laborde reparaissait dans celui de la fiancée d'Edgard. On savait d'avance que les qualités vocales et dramatiques du nouveau ténor convenaient merveilleusement au rôle dans lequel il devait se montrer. En effet, M. Delagrave l'a chanté et joué d'une manière tout-à-fait supérieure. Il y a mis un charme et une distinction dont on ne saurait trop le féliciter, et son succès n'a pas été moins brillant que légitime. Quant à Mme Laborde, elle nous a rapporté cette voix pure et flexible, cette vocalisation facile et hardie, qui lui valent toujours tant de bravos. Le rôle de Lucie voudrait quelque chose de plus en expression mélancolique, mais il ne faut demander aux artistes que ce que leur nature leur permet de donner.

*** Mercredi, c'était le *Prophète*, suivi de la foule qu'il amène toujours. En regardant la salle on aurait pu se croire au cœur de l'automne ou du printemps. Mlle Masson s'essayait dans le rôle de Fidès, non sans émotion ni terreur, et on le conçoit facilement chez une artiste de talent comme elle, qui vient après Mme Viardot et l'Alboni. Mieux que personne Mlle Masson sentait la difficulté de sa tâche; elle l'a prouvé par la prudence qu'elle a mise à l'aborder. Elle ne s'est avancée que pas à pas, avec réserve, et n'a rien hasardé qu'elle ne fût certaine d'accomplir. Sa voix ne pouvant lutter en étendue, en flexibilité avec celle de ses devancières, elle s'est rapprochée du texte musical et l'a rendu aussi fidèlement que possible. Comme actrice, elle a été noble, touchante, inspirée: en se vieillissant un peu plus, elle acquerra toute la majesté maternelle que le rôle demande, et la grande figure de Fidès sera reproduite complètement. Gueymard, qui remplissait le rôle de Jean de Leyde, y fait des progrès constants. A plusieurs reprises, et notamment dans la magnifique scène qui couronne le troisième acte, dans l'hymne de guerre et de victoire, *Roi du ciel et des anges*, il a électrisé l'auditoire. On l'a rappelé immédiatement, et on n'a fait que lui rendre justice. Mlle Poinsot, Levasseur, Brémond, concouraient pour leur bonne part à cette soirée, qui a été fort belle.

*** Les *Huguenots* sont venus deux jours après le *Prophète*. Mlle Poinsot chantait pour la première fois le rôle de Valentine, dans lequel tant de cantatrices ont essayé de nous rendre Mlle Falcon. Mlle Poinsot a bien quelques-unes des qualités que ce rôle exige, mais elle ne les a pas toutes; il lui manque l'expression dramatique du regard et du geste; sa voix étendue et puissante a encore besoin d'être assouplie et réglée. Somme toute, le début a été honorable. Gueymard, dans le rôle de Raoul, a produit une impression beaucoup plus vive; au quatrième acte, il a été applaudi avec fureur, ce qui ne nous empêchera pas de lui conseiller plus de mesure dans l'émission de sa voix. C'est le seul moyen de la conserver belle et d'éviter les accidents pareils à celui qui lui est arrivé dans le cours du duo. Mme Laborde chantait avec tout son talent le rôle de Marguerite; Mlle Marie Dussy s'essayait dans le rôle du page; Obin, Brémond et Marie remplissaient les autres rôles de cet admirable ouvrage.

*** En songeant au présent, l'Opéra ne néglige pas l'avenir, et l'avenir pour lui, c'est le grand ouvrage de MM. Scribe, de Saint-Georges et Halévy: c'est le *Juif errant*, composition immense, à laquelle tous les arts prêteront leur concours, et que l'hiver prochain verra représenter. Indépendamment de l'intérêt du sujet, du talent des deux auteurs qui se sont associés pour écrire le poëme, le *Juif errant* aura un mérite qui pourrait le dispenser de tous les autres: il nous vaudra une partition nouvelle du grand compositeur à qui nous devons la *Juive*, *Guido et Ginevra*, la *Reine de Chypre*, *Charles VI*, sans parler des nombreux chefs d'œuvre dont il a enrichi une autre scène lyrique. La partition du *Juif errant* sera un événement musical dont la direction comprend l'importance, et qu'elle saura entourer de tout l'éclat dont il est digne. On parle déjà d'une mise en scène extraordinaire, dans laquelle la terre et le ciel interviendront. Il est aussi question d'engagement d'artistes pour quelques-uns des principaux rôles. C'est Massol qui chantera celui du *Juif errant*: un traité vient d'être conclu tout exprès avec ce chanteur, dont la voix et le talent ont récemment si bien fait leurs preuves. Mlle Lagrua, jeune cantatrice, maintenant attachée au théâtre de Dresde, mais que l'Opéra s'était assurée par un engagement antérieur, débutera dans l'ouvrage nouveau à côté de Roger et des autres sommités lyriques. L'Opéra peut donc compter sur un hiver qui le récompensera des travaux auxquels il est en train de se livrer.

*** Le début de Morelli dans l'*Enfant prodigue* était annoncé pour vendredi dernier, mais il a été remis à la semaine qui vient.

*** On annonce pour demain lundi à l'Opéra-Comique la reprise du *Fidèle Berger*, de MM. Scribe, de Saint-George et Adolphe Adam.

*** *Raymond* a reparu jeudi dernier, ainsi que Mlle Lefebvre, qui, bien que souffrante encore, a fait preuve de zèle et de talent. Boulo chante toujours avec un charme infini le rôle principal.

*** Par suite de la clôture du théâtre de la Porte-Saint-Martin, M. Seveste demande, dit-on, à exploiter dans cette salle le privilége du troisième lyrique, dont il est titulaire, et qui lui avait été accordé avec affectation à la salle du Théâtre-Historique.

*** Un de nos grands artistes, le maître des maîtres comme flûtiste et compositeur pour son instrument, Tulou, vient de publier sa méthode. Ce n'est pas le moindre service qu'il ait rendu dans sa longue et brillante carrière. Nous parlerons bientôt avec détails de cet ouvrage important.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*, 9 juillet. — Avant hier a eu lieu, *par ordre*, une représentation du *Prophète* au théâtre de la cour. Le roi, la reine, le prince de Prusse, tous les princes de la maison royale, ainsi que les grands personnages étrangers qui se trouvent ici en ce moment assistaient à la représentation; la salle était comble comme aux précédentes. Roger, dans le rôle du Prophète, a eu des moments admirables et a été couvert d'applaudissements et rappelé après chaque acte. — Le roi assistait aussi à la dernière représentation de la *Dame blanche*; après le deuxième acte, S. M. s'est rendue sur le théâtre pour témoigner, dans les termes les plus flatteurs, sa satisfaction à Roger — Le soir, il y a eu concert à Sans-Souci, sous la direction de Meyerbeer; on a encore entendu Roger et le chœur du Dôme. — L'Opéra est fermé pour tout le mois de juillet. Mme Koester a un congé de trois mois; Mme Tuczek, un congé de quatre mois. — L'administration a fait un nouveau traité avec Roger pour le mois de septembre. Le grand artiste donnera d'abord trois représentations à Berlin, puis quatre à Dresde, puis trois à Berlin, etc. A son répertoire, le célèbre ténor ajoutera les rôles de Robert dans *Robert-le-Diable*, et celui d'Eléazar dans la *Juive*, ainsi que celui d'Edgard, de *Lucie*.

*** *Hambourg*, 8 juillet. — Mme de Lagrange a été appelée hier à Berlin, par la voie du télégraphe, pour jouer le rôle de Fidès, dans le *Prophète*, pendant l'absence de Mlle Wagner, en congé à Breslau.

*** *Vienne*. — Parmi les nouveautés qui doivent être représentées pendant la saison, on cite: l'*Enfant prodigue*, d'Auber; le *Val d'Andorre*, d'Halévy, les *Commères de Windsor*, de Nicolaï; le *Songe d'une nuit d'été*, de Thomas. Incessamment, on doit reprendre *Moïse*, de Rossini. On annonce un ballet nouveau: *Bellérophon*. — L'ancien directeur du théâtre Kaernthnerthor, M. Balochino, vient de mourir dans sa 81e année.

*** *Passau*. — Le grand festival de chant a eu lieu les 6 et 7 juillet. Outre les Société bavaroises, et celles de Vienne et de Salzbourg, les *Liedertafel* de Steyer, Braunau, Ried, Freistadt, etc., etc, ont pris part à cette grande solennité musicale.

*** *Londres* — Mercredi dernier, dans le joli théâtre de Miss Kelli, construit en 1837 pour les plaisirs du duc de Devonshire, une société d'amateurs de la plus haute distinction a donné une représentation dramatique tout-à-fait intéressante. Bien des acteurs de profession ne joueraient pas la comédie avec plus d'esprit et de talent. Comme intermède musical, le jeune violoniste Leon Reyner, premier prix du Conservatoire de musique de Paris, s'est fait entendre dans un solo de violon dont l'exécution

a été admirable. Aussi le succès a-t-il été prodigieux. Jusqu'à trois fois des applaudissements nombreux ont appelé le jeune virtuose devant la rampe. Il en a été de même au théâtre de *Saint James*, où Léon Reynier a exécuté avec beaucoup d'originalité les variations de Vieuxtemps sur la chanson américaine *Yankee doodle*. — Aujourd'hui, nous avons encore retrouvé le jeune et déjà éminent artiste dans la salle de concerts *New Beethoven Rooms*, exécuta t de main de maître le beau trio en *sol* majeur de Beethoven, et les *Souvenirs de Grétry*, qui ont fait sur l'auditoire la plus vive impression. — Nous avons possédé aussi Vieuxtemps, mais par malheur le grand artiste n'a pu rester que huit jours.

⁂ *Brescia*. — *Il Cuoco di Parigi* (le *Cuisinier de Paris*) a obtenu un plein succès. C'est une imitation de la pièce si bouffonne de Scribe, le *Secrétaire et le Cuisinier*, mise en musique par le maestro Gaetano Dalla Baratta.

⁂ *Milan*, 1er juillet. — *Ildegonda*, drame lyrique en deux actes, de Thémistocle Solera, musique d'Emilio Arrieta, vient d'être représenté sur le théâtre Ré, avec un certain succès. Le compositeur est attaché au service de la reine d'Espagne, et se dispose à faire exécuter un autre ouvrage, *La Conquista di Granata*, écrit pour le théâtre particulier de Sa Majesté.

⁂ *Lisbonne*. — Le second acte du *Charles VI*, d'Halévy, le troisième et le quatrième acte de la *Favorite*, accompagnés d'une romance de Mme Malibran, et de quelques pas de danse, telle était la composition du spectacle dans la représentation au bénéfice de Mme Stoltz. La salle était complètement remplie. On distribuait plusieurs portraits de la cantatrice sous le costume d'Arsace et de Léonor.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Sous le titre de *Chant d'union* ou l'alliance de tous les partis, adressé à la France et dédié à l'Assemblée nationale, M. Th. Regnault, auteur des paroles et de la musique, a fait une œuvre qui sort de la classe ordinaire des œuvres chantées. Élévation de pensées et de sentiments, dignité dans l'expression, conciliation dans le but, voilà pour le fond. Quant à la musique, elle est simple, facile, élevée et harmonieuse; en un mot, en rapport parfait avec les paroles. Le *Chant d'union* pourrait avoir pour second titre : *Marseillaise de la paix*.

EN VENTE :

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs.

SOLFÉGE CONCERTANT

à 2, 3 et 4 voix

EN 3 PARTIES,

A l'usage des orphéonistes, des classes d'ensemble et des pensions.

HOMMAGE A LA MÉMOIRE DE WILHEM,

PAR

A. PANSERON.

PRIX :	PETITE ÉDITION,
Complet 60 francs.	**Prix net : 7 fr. 50 c.**
Chaque partie, 25 fr.	Chaque partie, 2 fr. 50.

LEÇONS DE PIANO

à 1 fr. la leçon.

Un bon pianiste, parlant plusieurs langues, que la nécessité force d'enseigner la musique, se recommande aux élèves. — S'adresser au bureau de la *Gazette musicale*, 1, boulevart des Italiens.

Spécialité de pianos droits, mi-oblique et grand-oblique de la fabrique

POL LOUIS.

Fabrique à	*Fabrique à*	*Succursale à*	*Succursale à*
PARIS, Chapelle St-Denis et Rue St-Maur. — CORRESPONDANCE, Rue Guénégaud, 18.	NIMES, Boulevart de la Magne et place Balore. — CORRESPONDANCE, Rue de la Fontaine, Maison G. Berard-Sauvajol.	TOULOUSE, Rue de la Pomme, 9. —	BORDEAUX, Allée Tourny, Maison Cuvreau. —

EN VENTE CHEZ :

J. MAHO, 13 bis, passage Verdeau. — CHABAL, 15, boulevart Montmartre. — E. MAYAUD, 7, boulevart des Italiens.

CHANT D'UNION A LA FRANCE

OU

L'ALLIANCE DE TOUS LES PARTIS.

Avec accompagnement de piano. — Paroles et musique

DE

THEODORE REGNAULT.

PRIX : 2 fr. 50.

NOUVEAUTÉS POUR PIANO

Publiées par J. MAHO, 13 bis, passage Verdeau.

Farley (A.). Souvenirs de Hongrie, trois mélodies originales, nos 1, 2, 3, chaque	4 40
Gouvy. Sérénade	5 »
Heller (St.). Op. 76. Caprice caractéristique	7 50
— Op. 77. Saltarelle	7 50
Le Couppey (Félix). Les Vœux, méditation religieuse	5 »
Levasseur (A.). Polka brillante	5 »
Mendelssohn. Rondo capriccioso, nouvelle édition revue et doigtée par M. Le Couppey	5 »
Rosenhain. Op. 45. La Calabraise	7 50
— Op. 46. Le Carnaval de Venise, varié	6 »
Talexy. Rosélia, polka-mazurka	5 »

En vente chez BRANDUS et Cie, éditeurs.

MÉTHODE

COMPLÈTE, PROGRESSIVE ET RAISONNÉE

POUR LA

FLUTE

ADOPTÉE POUR L'ENSEIGNEMENT DANS LES CLASSES DU *CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE*,

PAR

TULOU.

Op. 100. — Prix : **30** fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 29. 20 Juillet 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres.	Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Petersbourg.	Bellizard.
New-York.	Schaffenberg et Lais.
Madrid.	Union artistico-musicale.
Rome.	Merie.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Schlesinger, 34, u. d. Linden
—	Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

52 centimes la ligne	pour 1 fois
30 centimes la ligne	pour 3 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De l'état actuel de la musique en Espagne (suite et fin), par **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra, 100e représentation du *Prophète*. — Théâtre de l'Opéra-Comique, reprise du *Fidèle Berger*, de MM. Scribe, de Saint-Georges et Adolphe Adam. — Messe solennelle de Sainte-Cécile d'Adolphe Adam, par **Georges Kastner**. — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

DE L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ESPAGNE.

Suite et fin.

Parmi les innombrables ouvrages théoriques sur la musique dont l'Espagne fut inondée dans les deux derniers siècles, je ne crois pas, dit M. Gevaert, qu'aucun auteur ait consacré quelques lignes à la musique populaire de son pays (1). Ce silence s'explique, d'ailleurs, par la position de ceux qui écrivaient sur cette matière, car la plupart étaient prêtres ou moines : ils n'avaient pour objet que la musique religieuse dans leurs travaux, et la plupart auraient cru pécher s'ils s'étaient occupés de chansons d'amour et d'airs de danse. Ce serait pourtant un sujet tout rempli d'intérêt historique que l'examen de la part qui revient à chacune des races qui ont successivement occupé la Péninsule dans les airs populaires propagés d'âge en âge ; car les mélodies espagnoles ne sont pas, comme on le croit généralement, composées de danses en rhythme ternaire et communes à toutes les provinces : ainsi que les mœurs et les usages, la musique revêt des formes très-variées et très-différentes dans les diverses parties de ce vaste pays. Il semble que l'on puisse admettre trois divisions caractérisées dans la musique populaire de l'Espagne : la première correspond à la Biscaye et à la Navarre ; la seconde comprend la Galice et la Vieille-Castille ; la dernière est relative à l'Aragon, à la Nouvelle-Castille et aux provinces méridionales. Ces divisions concordent avec le classement qu'on trouve dans l'histoire des races diverses encore existantes sur le sol espagnol, et qui ont conservé des traces de leur origine, nonobstant leur longue réunion sous un gouvernement commun.

Les travaux les plus récents des historiens, entourés de leur cortége de preuves et de traditions, ont démontré que les Basques sont les habitants primitifs de la Péninsule. Venus des contrées caucasiennes antérieurement aux grandes migrations de l'Inde, ou plutôt poussés par celles-ci, ces anciens Ibères ont traversé le continent européen et se sont fixés dans les Pyrénées. Là, ils ont conservé leurs mœurs et leur langue, si singulière et si difficile pour les étrangers, nonobstant leurs fréquents rapports avec les populations dont ils sont entourés. Les airs basques ont un caractère rhythmique qui n'est pas moins extraordinaire que la langue du pays. Les éléments de ces rhythmes sont absolument opposés au sentiment et aux habitudes des autres nations. Par exemple, l'air de danse national appelé *zorzico* est composé en mesure de 5/8 ou de 5/4, ou plutôt dans une mesure de deux temps, dont chaque moitié est représentée par un groupe de cinq notes égales. D'autres airs sont écrits dans des rhythmes encore plus compliqués et plus opposés à notre sentiment rhythmique ; une de ces mélodies, entre autres, est alternativement en mesure à 3/4 et en mesure à 6/8 ; et, chose plus remarquable encore, ces airs sont ceux qui servent pour la danse. Comment, dans des combinaisons si peu naturelles, trouver la cadence pour les danseurs ?

L'originalité des formes mélodiques ne répond pas à celles du rhythme. Celles-ci ont sans doute leur cause dans de très-anciennes combinaisons poétiques dont on retrouve encore des traces dans l'Inde ; mais tous les airs basques que M. Gevaert a entendus étaient dans la tonalité moderne, et rien ne les distinguait de la musique ordinaire, sauf le système de mesure et de rhythme.

Les chants de la Vieille-Castille et de la Galice n'ont rien qui mérite de fixer l'attention. Ces provinces ayant été peu de temps sous la domination des Maures, les habitants n'ont pas participé à la civilisation raffinée et artistique des conquérants. De là vient que les mœurs orientales qui ont laissé des traces si profondes chez leurs compatriotes des provinces méridionales, ne se sont pas naturalisées chez eux ; de là vient enfin que leur musique populaire n'a pas le caractère d'originalité qu'on remarque dans les airs nationaux du centre et du midi de l'Espagne. Les mélodies de cette dernière partie de la Péninsule sont donc les plus intéressantes à connaître et à étudier ; il est même vrai de dire que ce sont les seules qui méritent un examen sérieux ; car, à travers la multitude d'altérations que le temps, les modifications de mœurs, l'intelligence des chanteurs, et surtout le contact de la musique populaire du Nord, y ont introduites, on acquiert bientôt la conviction, par l'analyse de leurs formes et de leur tonalité, qu'elles n'appartiennent pas à l'Europe, et qu'elles dérivent directement de la musique arabe. « Ce type caractéristique, dit M. Gevaert, s'est » conservé surtout dans les localités où la domination mauresque a » jeté de profondes racines, comme le royaume de Grenade et l'Andalousie. On le retrouve chez les *Gitanos*, avec ses intervalles de » tiers et de quarts de tons, avec ses ornements multipliés, avec sa » tonalité vague, enfin avec tous les caractères que M. Fétis lui attribue dans le beau *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* qui sert d'introduction à la *Biographie universelle des musiciens*. »

Les airs d'origine arabe peuvent être divisés en deux classes principales,

(1) M. Gevaert se trompe : il a paru à Saint-Sébastien, il y a environ vingt ans, une collection de chansons burlesques, dans la langue du pays, avec une dissertation sur les mélodies de ces chansons, et quelques-unes de ces mélodies notées. Le nom de l'auteur et le titre du livre m'échappent en ce moment. Il est vrai que les Basques, anciens Ibères, sont une population toute différente de celle du reste de l'Espagne, mélange de Celtes, de Romains, de Visigoths et d'Arabes.

à savoir : les chants proprement dits, qu'on désigne sous les noms de *canas* ou de *pleyeras*, et les airs de danse, qui se nomment, suivant les localités, *fandangos*, *malaguenas* et *rondenas*. Les cañas sont des mélodies d'un rhythme très-indéterminé ; elles commencent toujours par une note très-élevée que le chanteur soutient et file à volonté ; toutes les phrases sont descendantes, et la mélodie est noyée sous un déluge de petites notes et de trilles assez semblables à des chevrottements, que le chanteur prolonge autant que son haleine le lui permet, car la tradition interdit de respirer avant la fin des phrases. « La tona-
» lité de ces pièces n'a aucun rapport avec nos modes majeur et mi-
» neur ; ses cadences finales ont de l'analogie avec les terminaisons du
» quatrième ton du plain-chant. A l'égard des successions mélodiques,
» la plupart ne comportent aucune espèce d'harmonie, et ceux qui en
» ont conservé la tradition originale se bornent, en les chantant, à
» marquer le rhythme par de petits coups frappés sur le dos de la
» guitare ou dans le creux de la main. »

Les airs de danse sont composés en général de deux choses très-distinctes qui sont : 1° la ritournelle instrumentale ; 2° *la copla* ou le couplet. La première partie est invariable pour tous les airs du même genre, quant au fond de la mélodie. Les guitaristes habiles s'efforcent d'y faire briller l'agilité de leurs doigts, et leur facilité à improviser des variations. Souvent ils prolongent la durée de cette ritournelle au-delà de *la copla*. Celle-ci est variée l'infini, soit sous le rapport de la poésie, soit sous celui de la musique ; ses formes sont plus simples et moins vagues que celles de *la canas*. *La copla* est ordinairement divisée en six phrases symétriques de trois ou de quatre mesures qui correspondent à quatre vers, dont le premier se dit deux fois et se répète à la fin du couplet. Le chant et la poésie sont très-souvent improvisés par l'exécutant : quelques uns y font preuve d'une imagination très-riche et d'un talent remarquable. Les improvisateurs les plus distingués se trouvent parmi les *Gitanos* de l'Andalousie (1). Quelquefois les plus renommés se défient entre eux : ces concours singuliers se terminent fréquemment d'une manière tragique, car ils conduisent à des combats furieux où la *navaja* (2) joue le rôle principal, et dans lesquels un des chanteurs trouve la mort. Les airs de l'espèce dont il s'agit sont presque tous à trois temps assez vifs ; leur tonalité est la même que celle de tous les airs espagnols d'origine arabe, c'est-à-dire qu'elle est basée sur une gamme correspondante à celle du quatrième ton du plain-chant, où jamais on ne passe en montant de la sixième note à la septième, mais bien de la septième à la sixième en descendant. Quelques intervalles sont souvent altérés dans leurs proportions naturelles ; souvent aussi il se fait des transitions brusques dans les tons d'*ut*, de *sol* ou de *fa*, et l'entrée de *la copla* se fait toujours par une modulation inattendue de grand effet.

L'origine arabe de ces chants est aussi démontrée par l'émission de voix gutturales et saccadées qui en paraît inséparable. Toute cette musique se chante dans les registres les plus élevés de la voix. Il n'est pas rare d'entendre attaquer une *cana* ou un *fandango* par un contre *ut* aigu qui ferait pâmer d'aise les admirateurs du ténor de poitrine.

Depuis l'expulsion définitive des Maures, beaucoup d'airs nouveaux se sont introduits en Espagne. Bien qu'inférieurs aux anciennes mélodies sous le rapport de l'originalité, ils ont cependant en général dans la coupe, le rhythme ou la forme mélodique des qualités distinctives qui les rendent dignes de l'attention de l'artiste voyageur. Les airs principaux de cette classe sont 1° les *Seguedillas*, danse originaire de la province de la Manche, si l'on en juge par son autre nom *Manchegas*. On voit aussi par un passage de *Don Quichotte* que les danses *seguedillas* étaient déjà en vogue à l'époque où Cervantes écrivait son chef-d'œuvre. La séguédille est à trois temps assez vifs. Les vers de la *copla* ne peuvent pas dépasser le nombre de quatre, et doivent être suivis d'un *estrivillo* (refrain). Nonobstant l'uniformité qui résulte nécessairement de cette disposition, le rhythme de ces airs est du plus heureux effet ; 2° les *Boléros*, airs bien différents de ceux qui sont connus en France sous le nom de *boleros*, et qui sont exactement coupés comme les *seguedillas*, mais dont le mouvement est beaucoup plus lent et se rapproche de la gravité du menuet français ; 3° la *Jota aragonesa*, danse qui, sous le rapport du mouvement, de la coupe et de la disposition, est une espèce de *fandango* moderne. La *copla* se chante presque toujours à deux voix en tierces. A l'égard de la tonalité, c'est celle du ton de *la* mineur dont le *sol* n'aurait pas de *dièse* en montant, ou exactement la tonalité de l'ancien neuvième mode de plain-chant.

D'autres danses espagnoles ne forment pas de séries comme celles dont il vient d'être parlé, et ne sont que des mélodies isolées ; telles sont la *Cachucha, el Zapateado, el Vito, el Ole, el Polo, los Panaderos*, et beaucoup d'autres qui sont en usage dans diverses localités de l'Andalousie. Ces danses ne sont pas historiques comme les premières et n'ont pas le même intérêt.

La situation des théâtres lyriques en Espagne n'a rien qui excite la curiosité du voyageur, car on n'y joue que l'opéra italien, comme dans toute l'Europe. A vrai dire, les Espagnols ne possèdent pas de théâtre national. L'opéra italien de Madrid est composé d'artistes célèbres en Italie, en France et en Angleterre ; la nouvelle salle, dont l'inauguration a été faite à l'automne de l'année dernière, est belle ; enfin l'orchestre et les chœurs sont ce qu'on a entendu de meilleur sur la Péninsule jusqu'à ce jour. Après le théâtre de Madrid, le seul théâtre italien de l'Espagne qui mérite quelque attention est celui du Lycée, à Barcelone. Ceux de Séville, Cadix, Malaga, Valence, Saragosse et Grenade, sont de troisième ordre, et démontrent l'état arriéré de la musique dans ces provinces.

Lorsque l'opéra italien pénétra pour la première fois en Espagne, dans les premières années du règne de Ferdinand VI (1748 à 1759), et par les soins du célèbre chanteur Farinelli, quelques musiciens du pays, séduits par ce spectacle nouveau pour eux, et animés par le désir d'appliquer la musique dramatique à leur langue harmonieuse, tentèrent d'établir à Madrid un théâtre lyrique espagnol. Un compositeur nommé *Conciano* écrivit la musique de l'opéra d'essai. Mais les circonstances n'étaient pas favorables pour cette tentative ; car d'une part les maîtres de chapelle, tous ecclésiastiques, firent de l'opposition à l'application de la musique à un genre de spectacle nouveau ; et de l'autre l'enthousiasme que la musique et le chant de Farinelli avaient fait naître dans la société rendit celle-ci indifférente à de faibles essais pour la création d'un opéra national. Découragés par le peu de succès de leur entreprise, les artistes qui s'y étaient engagés y renoncèrent bientôt, et la musique italienne resta seule en possession de la faveur publique.

M. Gevaert ne paraît pas avoir eu connaissance de quelques autres essais qui furent faits à diverses époques pour donner à l'Espagne un opéra national. Remacho, maître de chapelle du roi Charles IV, puis de Joseph Napoléon, et que Ferdinand VII chassa lorsqu'il parvint au trône, avait écrit en 1799 un ouvrage sérieux intitulé la *Conquista del Peru*, qui fut représenté dans la même année. En 1803, Garcia écrivit pour le théâtre de Malaga l'opéra comique *El Preso*, dont le livret était traduit du *Prisonnier ou la ressemblance*, opéra comique français. L'année suivante il donna au théâtre de Madrid *el Poëta calculista*, qu'il chanta lui-même à Paris en 1808. En 1817, Gomis fit représenter à Madrid, avec beaucoup de succès, un opéra romantique intitulé l'*Aldeana* (la *Paysanne*) ; enfin, Raymond Carnicer, compositeur de talent et élève de Doyagüe, chanoine et maître de chapelle de la cathédrale de Salamanque, eut de véritables succès dans sept ou huit opéras espagnols qu'il fit représenter au théâtre de Madrid, particulièrement dans *Elena y Constantino*, et dans *Adèle de Lusinano*, grands ouvrages où l'on remarquait un style vigoureux et des traits saillants. Mais devenu directeur de musique du théâtre Italien de Madrid, après le

(1) Les *Gitanos* appartiennent à la race vagabonde qu'on appelait autrefois *bohémiens*. En Espagne ils sont maquignons adroits et rusés ; quelques uns font des tours d'adresse et disent la bonne avanture.

(2) Sorte de grand rasoir.

départ de Mercadante, en 1826, Carnicer renonça à sa carrière dramatique dans l'opéra national.

Depuis quelques années, plusieurs jeunes gens plus zélés que recommandables par le talent ont entrepris la résurrection de l'opéra espagnol; mais au lieu de s'appliquer à l'opéra sérieux, ils se sont attachés à la naturalisation dans leur patrie d'un opéra comique semblable à celui des théâtres de France. Madrid possède maintenant un théâtre spécialement destiné à ce genre d'ouvrages. Le succès a couronné les efforts de ces jeunes musiciens, et l'entreprise n'a cessé de prospérer, en dépit de la faiblesse de la plupart des *zarzuelas* (1), composés par des hommes doués d'un heureux instinct qui n'est malheureusement pas soutenu par une connaissance suffisante de l'art d'écrire. Il est permis d'espérer aujourd'hui que le goût du public, manifesté spontanément pour la musique nationale, éveillera chez les artistes espagnols le désir de faire de meilleures études, et de produire des ouvrages aussi dignes de l'estime des connaisseurs que de la sympathie de leurs compatriotes.

Lorsque le gouvernement espagnol eut aboli les ordres monastiques, et voulut, à l'exemple de la France, créer un établissement qui pût remplacer pour la musique l'enseignement qui, précédemment, se donnait dans les couvents, il décida en principe l'érection d'un conservatoire. A dire vrai, cette idée était due à la reine Marie-Christine, qui, née sur la terre promise de l'art, désirait que l'art prospérât dans sa patrie adoptive. Mais, soit insouciance de la part des Espagnols, soit que l'organisation de l'établissement ait été vicieuse, l'école n'a pas donné les résultats qu'on en attendait. Bientôt le gouvernement, fatigué de sacrifices inutiles, retira le subside à ce conservatoire si mal dirigé. Entièrement abandonné à la générosité de la reine-mère, le conservatoire fut, dès lors, réduit aux proportions d'une simple école élémentaire, et le but primitif de l'institution fut absolument manqué. Dans sa situation précaire, il aurait pu néanmoins rendre des services, si sa direction eût été confiée à des mains habiles; mais l'intelligence et le savoir n'y ont pas égalé le zèle et les bonnes intentions. L'unité de vues a manqué dans l'enseignement, et tout s'est borné jusqu'à ce jour aux efforts isolés d'un petit nombre de professeurs dont le zèle est allé se briser contre les obstacles d'une mauvaise organisation.

Si l'on a égard à cette réunion de circonstances, on ne s'étonnera pas que les résultats obtenus jusqu'à ce moment par le Conservatoire royal de musique de Madrid aient été si peu satisfaisants, et que son influence ait été à peu près nulle sur la situation de la musique dans les provinces, et même dans la capitale. Son utilité s'est bornée à fournir aux théâtres des choristes, et aux orchestres des violonistes médiocres. Le piano seul a été cultivé avec quelque succès. En général, les instruments à cordes laissent beaucoup à désirer dans toute l'Espagne. L'art de l'archet y est à peu près inconnu, et les orchestres manquent presque toujours d'ensemble et de délicatesse. Les instruments à vent y sont dans un état de culture plus avancé, sauf les cors, dont la qualité de son est sèche et dure, et qui manquent de sûreté dans l'attaque.

Pour que l'Espagne pût sortir de cet état de choses, elle devrait appeler à elle quelques grands talents de France ou d'Allemagne; mais, par un patriotisme mal entendu, les Espagnols se sont toujours opposés à l'admission des étrangers dans les emplois rétribués par l'État.

Il n'y a rien à dire de la musique dans les provinces; car, en réalité, la musique *civilisée* n'existe pas hors de Madrid et de Barcelone. Rien ne peut mieux faire comprendre la situation de l'art dans ces provinces, que l'enseignement qu'on y pratique pour le solfége; car la méthode de tous les maîtres est encore l'absurde système des *muances*, appliqué, non-seulement au plain-chant, mais à la musique moderne avec toutes ses modulations.

Tels sont, en résumé, les faits observés par M. Gevaert pendant son séjour en Espagne, et qu'il a consignés dans son rapport au ministre de l'intérieur du royaume de Belgique. Ce qu'on a écrit jusqu'à ce jour sur la culture de la musique en Espagne n'en donne pas, à beaucoup près, des notions aussi précises. Il serait désirable que les lauréats des grands concours de compositions recueillissent des observations aussi consciencieuses sur les diverses contrées qu'ils visitent.

FÉTIS père.

(1) On donne en Espagne le nom de *tonadillas* à un genre de pièces qui a beaucoup de rapports avec le vaudeville français; mais au lieu d'airs connus pour les couplets, on écrit pour ces ouvrages des airs nouveaux empreints en général du caractère des mélodies populaires.

Les *zarzuelas* étaient autrefois des comédies d'intrigue dans lesquelles on introduisait souvent des romances avec accompagnement de guitare et des danses du pays; mais les *zarzuelas* nouvelles sont de véritables opéras comiques.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

100e représentation du *Prophète*.

L'affiche de lundi dernier annonçait la centième représentation du *Prophète*.

Quelqu'un s'avisa de dire que l'affiche aurait dû ajouter : *Pour cette fois seulement*.

Le mot est parfaitement juste: la centième représentation d'un chef-d'œuvre passe comme la première, comme la seconde, comme la troisième : elle passe pour ne plus revenir; mais le chef-d'œuvre reste et continue à gravir pas à pas, échelon à échelon, le cours des années et des siècles.

Le *Prophète* a donc été donné pour la centième fois le lundi 14 juillet 1851, et, si l'on veut bien s'en souvenir, il avait été joué pour la première fois le lundi 16 avril 1849.

En rapprochant ces deux dates, il est clair pour tout le monde que jamais ouvrage en cinq actes n'avait marché si vite, et si vite obtenu cette centième représentation si désirée et si enviée parce qu'elle est regardée au théâtre comme la consécration, comme le témoignage, comme le certificat des grands succès. Le *Prophète* de Meyerbeer a fait voir cette chose *pour cette fois seulement*.

Mais ce n'est pas tout : *Robert-le-Diable* et les *Huguenots* sont aussi de Meyerbeer. *Robert-le-Diable* a dépassé la trois centième représentation, et les *Huguenots* de beaucoup aussi la centième. Voilà donc avec le *Prophète* trois ouvrages, trois chefs-d'œuvre s'avançant de conserve dans la même voie, vers le même pôle, le dernier accélérant sa marche, comme pour regagner en chemin les deux autres, et c'est encore une chose que le *Prophète*, de Meyerbeer, a fait voir *pour cette fois seulement*.

En effet, parcourez les annales de notre première scène lyrique; remontez aussi avant que vous le voudrez dans le passé, vous n'y trouverez pas trois grands ouvrages du même maître, ouvrages tenant tout le spectacle, et parvenus au-delà du chiffre de cent représentations. Meyerbeer a eu cette gloire refusée à tant d'autres de ses plus illustres devanciers.

Quelle trinité radieuse que celle de *Robert*, des *Huguenots* et du *Prophète*! Quel sillon lumineux elle trace sur son passage! Que d'or et d'argent elle sème! que d'émotions, de plaisir et d'enthousiasme elle répand!

Et savez-vous où ce sillon s'arrête? Aux bornes du monde civilisé. *Robert-le-Diable* a été joué dans toutes les parties de l'univers connu; les *Huguenots* ont pénétré jusque dans l'Inde. Voici, en attendant mieux, l'itinéraire suivi par le *Prophète* à travers l'Europe. Il est parti de Paris, et a successivement visité les villes dont les noms suivent :

Paris — Londres — Marseille — Amsterdam — La Haye. — Hambourg — Dresde — Vienne — Francfort-s/-M. — Schwerin — Leipzig — Darmstadt — Anvers — Dusseldorf — Cologne — Sondershausen — Lisbonne — Berlin — Gratz — la Nouvelle-Orléans — Brunswick — Pesth — Rostock — Aix-la-Chapelle — New-York — Hanovre — Cassel — Bruxelles — Brême — Breslau — Ulm — Greifswald — Munich — Cobourg — Augsbourg — Bâle — Gœthingue — Liegnitz — Münster — Kœnigsberg — Gand — Würzbourg — Prague — Ballen-

staedt — Glogau — Gotha — Dessau — Lunebourg — Linz — Wiesbaden — Fribourg — Grenoble — Limoges — Stuttgart — Metz — Mayence — Dantzig — Toulouse — Elbing — Nancy — Besançon.

N'est-ce pas là encore une de ces choses que le *Prophète* a fait voir *pour cette fois seulement?*

Quant à la centième représentation, elle n'a pas été moins belle que les quatre-vingt-dix-neuf qui l'avaient précédée. Mlle Masson y faisait son second début dans le rôle de Fidès, avec le progrès naturel que l'on devait attendre de son talent. Gueymard y chantait avec une rare énergie de voix et de verve le rôle de Jean de Leyde. Les autres artistes, les chœurs et l'orchestre rivalisaient d'ardeur et de zèle, heureux et fiers qu'ils étaient de leur concours dans cette espèce de solennité dramatique et musicale qui se célébrait ce soir-là, et *pour cette fois seulement.*

R.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise du Fidèle Berger, *opéra-comique en trois actes, paroles de MM.* SCRIBE *et de* SAINT-GEORGES, *musique de M.* ADOLPHE ADAM.

La première apparition du *Fidèle Berger* date du 11 janvier 1838. La pièce avait alors pour interprètes Chollet, Tilly, Grignon, Mmes Jenny Collon, Rossi et Boulanger; aujourd'hui, elle est jouée par Couderc, Carvalho, Lemaire, Mmes Meyer, Révilly et Melotte. Alors le poëme était aussi spirituel, aussi bouffon qu'aujourd'hui : alors la musique n'était ni moins facile ni moins élégante, ni moins scénique. Cependant alors le *Fidèle Berger* fut sifflé sept ou huit fois de suite; aujourd'hui, on vient de l'applaudir pendant toute une semaine, et on continuera ainsi tant qu'il plaira au directeur de le donner. Voilà de ces bizarreries, de ces contradictions dont l'histoire du théâtre est remplie.

Habent sua fata! Les destins et les flots sont changeants; les astres ne sont pas toujours amis des compositeurs et des poëtes. Et combien d'ouvrages enterrés qui pourraient peut-être revendiquer le droit à l'existence! Gardons-nous de les écouter; car ce serait à n'en plus finir! Si on avait le malheur de les en croire, il n'y en aurait pas un seul de mort!

Le *Fidèle Berger* n'était pas dans les mêmes conditions que la plupart de ses confrères et voisins de la fosse commune. Il avait succombé à Paris, c'est vrai, mais il vivait toujours en province, à l'étranger, en Belgique, en Allemagne. Il n'avait été frappé que d'un trépas en quelque sorte *local*, et c'est une maladie dont on revient. La preuve, c'est qu'il est revenu en criant de toutes ses forces : *Petit bonhomme vit encore!* Il l'a crié, ou plutôt chanté, si bel et si bien, qu'il a fallu se décider à le rayer de la liste funèbre. M. Émile Perrin n'a pas peur des revenants, et il ne se repentira pas de son courage.

Il faut dire aussi que Couderc, en se chargeant de ressusciter l'honnête Coquerel, nous a donné de son talent d'acteur comique un échantillon de première qualité. On n'est pas plus confiseur, plus amoureux, plus poltron de la tête aux pieds. Notre excellent Potier, le type effacé désormais des meilleures physionomies théâtrales, n'eût peut-être pas mieux rendu que Couderc les angoisses plaisantes de ce héros de la rue des Lombards, dont l'odyssée a quelque chose de si tragiquement risible.

Mlle Meyer est aussi une excellente fille de Mme Bergamotte, la parfumeuse; elle chante avec une voix charmante et joue avec une candeur parfaite le rôle de la fiancée de Coquerel.

Mlle Révilly représente à merveille l'épouse noble et outragée qui se venge avec dignité, non moins qu'avec finesse.

La partition du *Fidele Berger* était née immédiatement après celle de ce *Postillon de Longjumeau*, si populaire, laquelle succédait à celle du *Chalet*. Peut-être y avait-il alors des gens qui s'ennuyaient d'entendre applaudir d'année en année, de jour en jour, la musique de M. Adolphe Adam; peut-être ont-ils pris le parti de siffler le *Fidèle Berger*, seulement pour se distraire.

Pour tous ceux qui assistaient à ces soirées néfastes (et nous étions du nombre), il y avait cabale évidente et manifeste. On s'attaquait aux meilleures situations, aux morceaux les plus saillants, à cette charmante plaisanterie musicale, répétée par toutes les voix : *Mort! mort! mort! monsieur Coquerel est mort!* qui n'avait d'autre défaut, très-véniel sans doute, que d'être faite à l'imitation du fameux trio : *Pendu! pendu!* que le *Postillon de Longjumeau* avait jeté dans la circulation musicale.

Enfin, quoi qu'il en soit, le *Fidèle Berger* qui est venu, comme pour célébrer l'anniversaire du brillant succès de *Giralda*, a été reçu, poëme et musique, non pas seulement à bras ouverts, mais à mains ouvertes, au bruit des éclats de rire et des bravos. C'est un succès d'auteurs et d'artistes : ce sera donc, et à coup sûr, un succès de directeur et de théâtre.

F.

REVUE CRITIQUE.

MESSE SOLENNELLE DE SAINTE-CÉCILE

COMPOSÉE POUR L'ASSOCIATION DES ARTISTES-MUSICIENS,

Par Ad. ADAM.

Pour pénétrer les motifs qui ont engagé M. Ad. Adam à écrire sa messe dans un style particulier, et à s'écarter un peu, comme il l'avoue lui-même, du système adopté par ses prédécesseurs, il n'est pas inutile, je crois, d'entrer dans quelques détails qui éclairciront ce point et serviront de préliminaires à mon analyse.

Tout le monde sait que les artistes, comme les théologiens, diffèrent d'opinions sur la manière de traiter la musique religieuse, et qu'ils sont également divisés entre eux sur la part qui revient à celle-ci dans la célébration des rites. Tandis que les uns n'admettent comme forme musicale de la prière que l'austère plain-chant, les autres emploient avec la psalmodie et le faux-bourdon des premiers âges, la mélodie et l'harmonie nées de l'esprit et de la science des temps modernes. Tout ce qu'on a dit, écrit, proposé et débattu depuis longtemps relativement à l'un ou à l'autre de ces systèmes est demeuré sans résultat. Il en devrait être ainsi et probablement il en sera toujours de même. La question de la suprématie du plain-chant hiératique sur la musique solennelle ou artistique, comme celle de la restauration de ce chant en lui-même, tient à un principe de discorde d'un ordre supérieur. C'est celui qui met aux prises, à peu près en toute chose, le passé et le présent, la loi de tradition et la loi de spontanéité, enfin et plus particulièrement, l'influence cléricale ou ecclésiastique et l'influence laïque ou mondaine. Résistance et immobilité d'une part, empiètement et innovation de l'autre, tels sont les caractères distinctifs de cette lutte antique et éternelle. Il n'est pas de religions qui n'en aient éprouvé les effets et qui n'aient trouvé dans la nécessité d'une défense plus ou moins légitime, le mobile de l'intolérance et du rigorisme dont elles ont presque toutes donné des preuves. M. Magain, ayant à expliquer les origines de notre théâtre, observe judicieusement que si, d'une part, tout sacerdoce est naturellement civilisateur, et tend à augmenter son influence par la pratique des sciences et des arts, d'une autre part, il a un grand intérêt de corps à demeurer seul dépositaire des procédés artistiques, et, par suite, à retarder de tout son pouvoir la vulgarisation et la liberté des arts mêmes à la naissance et au développement desquels il a pourtant contribué. Ainsi, dès qu'un art ne reflète plus l'esprit hiératique et qu'il passe de l'enceinte sacrée dans la société mondaine, il devient hostile au culte, et d'autant plus hostile, que l'époque où l'on se trouve est plus entachée d'indifférence ou de scepticisme. C'est pourquoi le théâtre, qui, dans l'origine, n'était qu'un appendice de l'autel, quand il n'était pas l'autel même préparé pour quelque représentation orthodoxe, fut considéré, dans la suite, comme l'antagoniste, l'ennemi de l'église, et que la musique dramatique, qui dérive de celle dont on

se servait primitivement pour embellir les cérémonies figuratives des dogmes, cessa peu à peu d'être bien vue du clergé, parce qu'elle avait suivi les destinées du théâtre. Or, cet antagonisme permanent entre le théâtre et l'église, entre le profane et le sacré, qui tient les meilleurs esprits divisés, tant sur des questions de théologie que sur des questions d'art, est précisément la cause des discussions sans nombre dont le chant liturgique est l'objet. Il n'a pas été non plus sans influence sur la manière de concevoir et de traiter la musique dite *solennelle*, c'est-à-dire celle que les artistes écrivent pour les grandes fêtes de l'Église.

Je n'ai pas à m'occuper ici spécialement du chant liturgique, non-seulement parce que les lecteurs sont édifiés sur ce point par une suite d'articles qui se publient en ce moment dans la *Revue et Gazette musicale*, mais parce que les détails dans lesquels il me faudrait entrer pour motiver mon sentiment personnel à cet égard m'entraîneraient hors de mon sujet. D'ailleurs est-on bien sûr que cette question soit une question musicale dans toute l'acception du mot? Je ne le pense pas. En amenant les artistes à s'en préoccuper, le clergé les place sur un terrain qui n'est pas tout à fait le leur. Le plain-chant, dans sa pureté originelle, forme un des traits les plus essentiels de la physionomie du culte catholique, dont il est et dont il doit rester partie intégrante. A ce compte l'autorité ecclésiastique ne saurait mieux faire que de veiller à sa conservation, le préservant avec soin de toute tentative inconsidérée, de toute excentricité mondaine. Mais étranger à notre tonalité, aux habitudes de notre oreille, aux tendances de notre époque, le chant liturgique, à l'exception de quelques fragments vraiment beaux qui ont échappé à la loi du temps, n'a plus pour nos musiciens que la valeur d'un curieux débris, d'une sainte relique : au point de vue de l'art, c'est une langue morte. Aussi le philosophe de Genève avait-il raison de dire : « qu'il n'y a rien de plus ridicule que les plains-chants accommodés » à la moderne, *pretintaillés* des ornements de notre musique et mo- » dulés sur les cordes de nos modes. » Au contraire, dans leur forme originelle, — et par la raison qu'ils s'allient fort bien à la poésie un peu rude et étrange des textes que leur appliquèrent les chrétiens, lorsqu'ils en firent l'emprunt au paganisme, — ces pieux et naïfs cantiques dont quelques uns sans doute furent légués par Jupiter à Jehovah, ont quelque chose de saisissant et d'original, qui n'est pas seulement propre à exciter l'intérêt des fidèles, mais qui doit piquer la curiosité de l'historien, du philosophe et de l'archéologue. La religion catholique d'ailleurs n'est pas la seule qui nous offre des monuments de ce genre. D'autres cultes ont aussi leurs mélopées antiques et traditionnelles.

Les Israëlites possèdent des chants qui se distinguent par un caractère particulier de grandeur et de beauté. Les chorals de l'église évangélique, pour provenir en majeure partie de l'ancien plain-chant, ne sont pas moins traités d'une manière toute spéciale et beaucoup plus harmonieuse que celle qui a prévalu dans la liturgie catholique. N'importe, il faut que chaque chose conserve le caractère qui lui est propre. D'ailleurs, si l'on passe à un ordre d'idées entièrement profane, on est frappé du parti qu'un habile compositeur dramatique peut tirer de la physionomie différente de ces chants, soit pour peindre plus fidèlement ce qu'on appelle les *mœurs* au théâtre, et atteindre ainsi à une grande vérité de couleur locale, soit pour produire des effets nouveaux et d'une originalité surprenante, comme ceux que Meyerbeer a obtenus dans les passages de musique religieuse des *Huguenots* et du *Prophète*. — Rousseau trouvait très-naturel que les évêques et en général les ecclésiastiques influents s'opposassent de tout leur pouvoir aux maladroites tentatives de renouvellement auxquelles on voulait déjà soumettre de son temps la psalmodie grégorienne. Aujourd'hui le clergé, en faisant preuve des mêmes susceptibilités est parfaitement dans son droit, et comme il s'agit d'une chose qui l'intéresse directement, peut-être est-ce à lui seul ou du moins aux plus compétents de ses membres qu'il appartient de prononcer sur les améliorations à introduire dans le chant liturgique. Je présume que les artistes lui abandonneront de bon cœur ce privilége, pourvu qu'en retour ils obtiennent du clergé, non l'autorisation de se mêler de liturgie, mais celle de contribuer à la splendeur des fêtes religieuses par tous les moyens que l'art moderne met à leur disposition dans la *musique solennelle*. Celle-ci, basée sur la nouvelle tonalité, n'a plus rien à démêler avec le chant consacré aux offices. Cependant, il lui arrive quelquefois d'en tirer un *cantus firmus* que le compositeur développe, orne et embellit suivant son goût et le style qu'il lui a plu de choisir. Ici encore nous remarquons deux systèmes en présence : l'un appuyé sur les traditions de l'ancienne école d'Italie, l'autre basé sur les doctrines de l'école allemande. De là, dans une sphère nouvelle, l'antagonisme dont j'ai parlé plus haut.

D'un côté, on poursuit l'idéal chimérique d'une perfection surhumaine, on cherche le sentiment religieux dans l'absence de tout sentiment ; on fait consister la propriété du style dans des restrictions, on vise à la gravité par des formules ; on est froid, sévère, pédant et scolastique. D'un autre côté, on essaie de concilier l'expression religieuse avec l'expression dramatique ; on se rappelle que le Christ s'est fait homme pour mieux racheter les hommes ; qu'il a souffert, combattu, pleuré et prié comme eux ; qu'il a eu, comme eux, ses défaillances et ses angoisses ; qu'il a parlé le langage passionné à la créature en proie aux émotions douloureuses de la vie, comme le langage sublime d'un messager divin enivré du souvenir des béatitudes éternelles. Si donc le drame existe dans la religion, s'il existe dans le plus important et le plus révéré de ses dogmes ; si, de là, il a passé dans les pratiques extérieures du culte, dans la célébration des divins mystères, comment le sentiment dramatique serait-il incompatible avec les manifestations de l'élan religieux dans les formes d'un art qui a pour but de rendre plus solennelle et plus touchante la pompe des rites ? Et, d'ailleurs, comme je le disais une fois, oserait-on sérieusement affirmer que Dieu préfère les accords d'un Palestrina à ceux d'un Mozart, et que les travaux d'un contrepointiste gothique du XIVe ou du XVe siècle lui sont plus agréables que les productions d'un Lesueur ou d'un Cherubini ? Trouve-t-on rien dans l'Écriture qui règle les lois du style libre et du style sévère, et qui oblige un compositeur à regarder comme sacrilége l'emploi, dans ce dernier style, de certaines figures rhythmiques, de certains intervalles, des accords brisés, des modulations hors des principaux relatifs, des transitions enharmoniques et des petites notes ? Est-il, au contraire, dans la volonté du Tout-Puissant qu'on y fasse exclusivement usage des accords parfaits, de quelques accords de septième soigneusement préparés, des suspensions de différente sorte, des imitations à tous les intervalles, par augmentation, par diminution, à l'*écrevisse* ou cancrizans, etc., des contre-points doubles, triples et quadruples ; des canons simples, doubles, circulaires, énigmatiques, polymorphiques, *alla roveseia* ; enfin des fugues scolastiques indéfiniment prolongées sur le mot *alleluia* ou sur le mot *amen?* Le Seigneur veut-il aussi que l'on bannisse des pieuses harmonies du temple les voix de femmes, si propres cependant à donner une idée de la douceur des chants célestes ? Non, sans doute ; toutes ces prescriptions n'ont point une origine divine et sacramentelle ; car autant vaudrait dire que l'Éternel a ordonné que tous les hommes choisis pour exécuter la musique destinée au saint lieu fussent dans les conditions physiques où se trouvaient naguère les chanteurs privilégiés de la chapelle Sixtine.... En dépit des opinions exprimées par des théoriciens et des théologiens rigoristes, convenons que les pompes de l'art ne sauraient être celles de Satan ; que les artifices de la science n'ont rien de commun avec ceux du démon ; et que l'on peut célébrer dignement les louanges du Très-Haut sur tous les tons, dans tous les modes et avec tous les rhythmes, pourvu qu'on ait la foi d'un vrai croyant et le génie d'un grand artiste.

Telle fut la pensée de M. Ad. Adam, quand il conçut le plan de sa jolie messe de Sainte-Cécile. Lui-même, communiquant au public ses idées sur la musique d'église, a écrit que, s'il n'y avait pas un style religieux proprement dit, il y avait bien certainement un sentiment religieux, et qu'il était plus facile et plus favorable de le développer dans un genre où la mélodie et l'inspiration domineraient, que dans celui où la combinaison et l'artifice harmonique tiendraient la première place. Jusqu'ici, rien de mieux ; mais pourquoi cet estimable auteur

pousse-t-il l'appréhension des dangers du style scientifique jusqu'à reproduire les assertions banales dont se servent les esprits ignorants ou prévenus pour décréditer un genre de composition que les plus grands maîtres sauvegardent de leur illustre patronage? « La fugue, dit M. Ad. » Adam (car c'est de la fugue qu'il s'agit), dont l'étude est indispen- » sable pour acquérir du style et apprendre à faire marcher les parties, » est d'une application déplorable dans la musique sacrée, vu qu'avec » la fugue on peint le désordre et la confusion, et que l'on donne » plutôt l'idée d'une dispute que d'une prière. » Que M. Adam me permette de n'être pas de son avis sur ce point; il m'est impossible d'admettre que la fugue, en général, peigne le désordre et la confusion.

Que l'on examine la fugue vocale placée par Graun dans son oratorio de la Mort de Jésus, et que l'on dise si l'on remarque la moindre trace de pareils défauts. J'avoue néanmoins que la manière dont on exécute ordinairement ces sortes de productions ne contribue pas peu à leur imprimer accidentellement un caractère analogue à celui que leur reproche M. Adam. Mais alors ce trouble, cette confusion, n'existent pas dans la composition même, où tout respire l'ordre et la clarté. La fugue n'est pas, comme beaucoup de personnes le croient, basée sur l'harmonie, mais sur la mélodie; elle n'est autre chose que le développement d'une idée musicale poussée à ses dernières limites, et envahissant peu à peu chaque partie de la composition comme pour l'animer de l'étincelle vitale que cette idée mélodique renferme ou *devrait* renfermer. Je fais ici une restriction, parce qu'il serait faux de dire que tous les motifs de fugue sont également heureux. Il y en a de détestables. Comme les plus intéressants sous le rapport de la mélodie sont les plus difficiles à trouver, on s'en tient souvent à des combinaisons de notes tout-à-fait insignifiantes, qui, au lieu d'être créées spontanément par le jet d'une pensée-mère, sont péniblement élaborées et calculées d'avance pour offrir des chances favorables aux artifices que comporte le genre de productions dont il s'agit. On conçoit que rien de bon ni d'agréable ne résulte d'un pareil système, et j'avoue que dans cette hypothèse la fugue est bien le morceau le plus anti-musical et le plus mathématiquement ennuyeux qu'il soit possible d'imaginer. Malheureusement, dans les écoles, on ne procède guère autrement. Mais de ce qu'il existe une grande quantité de mauvaises fugues, il n'est pas dit que la fugue soit mauvaise par elle-même. On en doit, au contraire, tirer la conséquence que la fugue n'est si rarement bonne que parce qu'étant l'une des formes les plus élevées de l'art, il n'est donné qu'à un petit nombre de musiciens privilégiés d'y réussir. Je crois donc que la fugue devrait être interdite à tous les compositeurs médiocres, et c'est pourquoi je trouve que M. Adam avait moins raison que tout autre de se l'interdire. Il lui eût été si facile d'y répandre du charme, par la grâce, la facilité et la souplesse de son style! Comme encouragement et comme appui, il pouvait invoquer l'exemple des grands maîtres de l'école allemande, non point de cette école retardataire où Fux et quelques pédants de même sorte représentent les champions de la science pédagogique dans ce qu'elle a de plus mesquin et de plus étriqué: mais de cette bonne et grave école où Haendel, Graun, Bach, Beethoven et Mozart personnifient l'alliance du savoir et de l'inspiration. Ces maîtres, qui ont maintes fois brisé les entraves de la théorie quand ils y rencontraient un obstacle au libre développement de leurs facultés, n'ont point, que je sache, dédaigné la fugue ni renoncé totalement à l'emploi du style fugué, même dans le cas où ce style est jugé le moins nécessaire. Qui donc dérogerait en suivant la route qu'ils ont parcourue? N'appartiennent-ils pas à l'époque de l'art la plus moderne et la plus vivace? Croyons que M. Adam, en adoptant un préjugé vulgaire, a simplement voulu flatter le goût du public. Ce n'est point là de sa part une preuve de trop facile condescendance; c'est plutôt une marque de sincère gratitude.

Que ne fait-on pas tous les jours pour plaire à un juge qui sait nous apprécier et qui, en toute occasion, nous encourage et nous applaudit? L'auteur de la Messe de Sainte-Cécile n'est pas, du reste, tellement ennemi des ingénieux procédés du contre-point et des ressources de l'harmonie qu'il ne sache en tirer un parti merveilleux pour donner du relief à sa pensée. Le dédain qu'il affiche pour le style scientifique semble donc être chez lui une sorte de coquetterie préméditée, mais très-innocente d'ailleurs, et quelque peine que cela puisse lui faire, la critique sera toujours obligée de le trouver beaucoup plus ingénieux et beaucoup plus *savant* qu'il ne le veut paraître. C'est ce que prouvera, je l'espère, l'analyse qui va suivre. — Le premier morceau de la messe, le Kyrie, est un *andante sostenuto* à 6/4, en *si* bémol majeur. Il débute par des accords d'une douceur extrême. Les clarinettes, et bientôt après les hautbois dialoguent avec les violoncelles *soli*. Le thème consiste dans une simple figure mélodique dont les répétitions enchaînées avec art et variées graduellement produisent toute une phrase musicale d'un véritable intérêt. Le rhythme en est lent et souple; le caractère, doux et triste. Au lieu de commencer par les harmonies de la tonique ou de la dominante, le compositeur se plaît à laisser un moment la tonalité indécise en faisant entendre d'abord des intervalles qui semblent annoncer le ton de *sol* mineur. A cette première phrase succède un effet de nuances suave et mystérieux obtenu par l'emploi alternatif du *piano* et du *pianissimo* pendant la répétition de deux mêmes accords: ceux de *sol* mineur et de *si* bémol majeur, qui laissent encore flotter la tonalité entre les deux modes jusqu'au moment où s'opère en majeur la cadence parfaite.

L'artifice dont il s'agit imprime à l'exposition du *Kyrie* quelque chose de rêveur et de mystique qui peint le recueillement et la prière. Il semble voir le chrétien qui, pénétré de la grandeur de Dieu et de son propre néant, s'humilie aux pieds des autels et laisse échapper de son âme troublée ce cri d'angoisse: *Kyrie eleison, Christe eleison!* La première partie de cette pieuse formule est d'abord confiée aux voix de femmes, qui reprennent le thème que l'orchestre a fait entendre; les autres voix du chœur la répètent, puis l'achèvent jusqu'à ce qu'une nouvelle cadence ait amené un court repos; après quoi les soprani entament une phrase mélodique en syncopes, d'un caractère expressif, passionné même, et où il semble que l'on puisse reconnaître le chant éploré de quelque Madeleine repentante. Ces accents dramatiques sont interrompus par des accents mornes, lugubres qui forment la matière d'un épisode en contre-point serré où l'on trouve de bonnes imitations et une progression harmonique ascendante du meilleur effet. Peu après commence, dans un rhythme brisé et en notes gémissantes, la seconde partie du *Kyrie* qui ne le cède en rien à la première. On y remarque surtout une habile disposition des voix et un accompagnement très-simple, mais bien conçu et logiquement développé. Ici, le compositeur donne pour ainsi dire à chaque partie de la composition une physionomie propre, un caractère individuel. Dans le chœur, la basse fait entendre quelques notes isolées peignant la suffocation de la douleur. De leur côté, les voix de femmes et le ténor se lamentent et vont répétant d'un ton suppliant, avec les inflexions les plus douces et les plus humbles: *Christe .. Christe. . eleison.* — Dans l'orchestre, les violoncelles et les contrebasses ajoutent à cette angoisse profonde, à ce déchirement intérieur par des sons brisés qui simulent des sanglots; enfin, sur cette combinaison de rhythmes, sur ce concert de plaintes, sur ce mélange de pleurs et de soupirs, tombent lourdement, uniformément, impitoyablement, comme s'ils accentuaient le remords dans la conscience du pécheur, des accords plaqués, exécutés un à un sur chaque temps de la mesure, la première fois par les violoncelles et les altos, la seconde fois par les cors et les bassons.

Le tableau qui précède ne vise pas à des effets ambitieux, mais il est bien traité et complet dans son genre. M. Adam, après une récapitulation des principales idées qui ont défrayé la première partie du morceau, termine le *Kyrie* par une cadence d'un style large et solennel.

GEORGES KASTNER.

(*La fin au prochain numéro.*)

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 10 juillet 1851.

Il ne se passe pour ainsi dire pas de jour où il n'y ait en Belgique quelque fête musicale; il n'y a pas de kermesse, de ville ou de village où ne figure un concours d'harmonie militaire ou de chant d'ensemble au premier rang des réjouissances populaires. Nos pères auraient peine à nous reconnaître; je parle de ceux que peignait Téniers et qui paraissaient entendre d'une tout autre façon que nous l'art d'embellir le chemin de la vie. Vous les voyez d'ici, un jour de kermesse, assis autour d'une longue table chargée de lourds jambons, de pâtisseries massives et de pots ventrus d'où la bière coule à grands flots; vous les voyez danser au son du méchant violon d'un ménétrier juché sur un tonneau, puis regagner leur demeure d'un pas chancelant, quand toutefois ils ont encore la faculté de se tenir sur leurs jambes. Ce n'est plus ainsi qu'on entend le plaisir de la kermesse. On organise un concert, un festival, un concours, quelque cérémonie enfin dont la musique fait les frais, et l'on préfère à toute autre récréation celle d'entendre l'orchestre vocal ou instrumental. Ce n'est pas seulement dans les villes que les choses se passent ainsi, c'est dans des bourgs où vous penseriez que le sentiment artistique n'a pas pu pénétrer. Je n'irai pas jusqu'à dire qu'on néglige complétement les plaisirs matériels pour les jouissances intellectuelles, et que le sens du goût est complétement sacrifié à celui de l'ouïe: vous ne me croiriez pas. On mange et l'on boit encore à l'occasion de la kermesse, mais beaucoup moins qu'autrefois. On ne fait plus consister uniquement l'agrément de la fête dans la quantité d'aliments solides et liquides absorbés.

Le goût musical est si généralement répandu dans nos provinces, qu'il s'est formé parmi les ouvriers adonnés aux travaux les plus durs, aux travaux qui demandent le moins d'intelligence, des associations soit pour l'exécution instrumentale, soit pour le chant d'ensemble. Ainsi, les charbonniers de Mariemont ont une musique d'harmonie; ainsi, les mineurs employés à l'extraction de la houille dans le district de Charleroi se sont constitués en une nombreuse société chorale composée des habitants de plusieurs communes qui se réunissent à de certaines époques sur un point convenu, pour exécuter collectivement des morceaux appris en particulier. Voilà dix ans que cette société existe et que chaque année elle donne un festival. Celui de 1851 aura lieu le mois prochain dans un village situé sur les bords riants de la Sambre.

Avant de vous parler d'un festival futur, j'aurais dû vous entretenir de celui qui vient d'avoir lieu à Gand. C'était là, non pas plus intéressant que chez nos mineurs de Charleroi, mais plus satisfaisant au point de vue musical. Il s'agissait d'un concours ouvert entre les Sociétés chorales de plusieurs de nos grandes villes. La Société d'Anvers a obtenu le prix, et au moment où elle venait d'être couronnée, elle a reçu l'autorisation vivement sollicitée par elle, de prendre le titre de *Royale*. Peut-être comprendrez-vous difficilement, vous républicain, qu'on attache de l'importance à se parer de l'adjectif en question: il n'en est pas moins vrai que ce fut une faveur accueillie avec enthousiasme par notre Société. Quand elle retourna à Anvers, parée de ses lauriers et de son titre de fraîche date, les notables de la ville se portèrent à sa rencontre et la félicitèrent avec effusion. La Société royale d'Anvers vient de demander et d'obtenir la permission de venir à Bruxelles, donner au roi un concert en témoignage de sa gratitude. Pour en revenir au concours de Gand, il faut que je vous dise qu'outre la lutte ouverte entre les villes belges, il y avait un prix disputé par des sociétés étrangères auxquelles des invitations spéciales avaient été adressées. Comment vais-je faire pour vous annoncer que la Société parisienne des *Enfants de Lutèce* n'a obtenu que la seconde distinction, tandis que le premier prix a été décerné à la *Liedertafel* de Gladbach? C'est un fait cependant, et quoique votre amour-propre national puisse en souffrir, je ne dois pas vous le laisser ignorer. Le concours avait débuté par une cérémonie touchante. M. Mengal était mort deux jours auparavant, en sortant de diriger un des concerts dont se composait le programme des fêtes communales de Gand. La *Société des Mélomanes* est venue chanter un chœur, dernier ouvrage de M. Mengal, composé pour elle par cet artiste estimable. Pendant l'exécution de ce morceau, deux jeunes filles habillées de blanc, et tenant à la main des couronnes d'immortelles, étaient placées de chaque côté de l'estrade. Une triple salve d'applaudissements a salué la dernière pensée du musicien que regrette la ville de Gand.

Namur vient d'avoir aussi son festival; mais je ne pense pas qu'il ait été fort brillant. Namur est une des villes de la Belgique les moins avancées sous le rapport de la culture artistique. Ou je me trompe fort, ou l'ascension aérostatique de M. Green, qui faisait partie du programme des réjouissances publiques, a eu un succès plus général et plus complet que le festival. Vous voyez qu'au besoin je sais ne pas flatter mes compatriotes.

Il existe en Belgique plusieurs sociétés académiques qui fondent des prix pour des compositions artistiques, pittoresques, plastiques ou musicales. Vos académies de province, en France, ne s'occupent, je crois, que de questions littéraires et scientifiques. La Société des beaux-arts d'Anvers avait mis au concours les paroles et la musique d'une cantate. Elle vient de couronner l'œuvre de M. Lassen, jeune artiste de Bruxelles qui a obtenu de brillants succès au Conservatoire de cette ville et qui se trouve en ce moment en lice pour le grand concours de composition musicale institué par le gouvernement. Précédemment la Société des beaux-arts d'Anvers avait créé un prix pour la meilleure symphonie. Il serait à désirer que l'usage de ces luttes, qui valent bien les luttes politiques, s'introduisît en France. Ce serait un stimulant fort utile aux artistes de province.

Notre opéra, momentanément réfugié dans la salle Saint-Hubert, vient d'avoir un petit scandale lyrique. Mme Cabel, que vous connaissez pour l'avoir vue à l'Opéra-Comique, devait chanter le premier rôle dans *Scaramouche*, dont la première représentation était annoncée ces jours-ci. A la suite d'un démêlé qu'elle eut avec l'administration, elle déclara qu'elle ne paraîtrait point. Et de fait, le public étant dans la salle, il fallut l'engager à se retirer et lui rendre son argent, ce qui était d'autant plus pénible pour le directeur, qui il y avait chambrée complète. Ce bon public, qui avait traité Mme Cabel en enfant gâté comme Belge et comme Bruxelloise, a été de fort mauvaise humeur et a fait à la capricieuse cantatrice un accueil des plus froids deux jours après, quoiqu'elle eût publié un certificat de médecin constatant une quasi-indisposition. Jadis Mme Cabel eût été conduite au for l'Evêque; elle en sera quitte pour une amende. Il y a progrès dans nos mœurs.

Dans quelques jours commenceront les concours du Conservatoire de Bruxelles. Je vous en ferai connaître les résultats.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la *Favorite* suivie de la *Vivandière*.

*** L'*Enfant prodigue* a été joué mercredi et vendredi. Le chiffre des deux recettes a de nouveau prouvé la faveur dont jouit ce bel ouvrage. Morelli débutait dans le rôle de Ruben, si bien créé par Massol. On connaissait d'avance la qualité de sa voix timbrée, vibrante, et l'on a pu s'assurer que la salle de l'Opéra ne lui était pas moins favorable que celle du Théâtre-Italien. Comme acteur, Morelli a de la dignité, de la convenance: on ne saurait lui reprocher que sa prononciation tant soit peu italienne, malgré l'habitude qu'il a de l'idiome français. Mme Laborde avait repris le rôle de Nefté, qu'elle chante avec tant d'élégance. Mlle Dameron et Obin remplissaient avec leur talent accoutumé les rôles de Jephtèle et du grand-prêtre. Gueymard, dans celui d'Azaël, a produit plus d'effet que jamais.

*** Huit décors nouveaux sont commandés pour la mise en scène du *Juif-Errant*. Les peintres sont à l'œuvre.

*** Mme Stoltz a quitté Lisbonne pour se rendre à Londres.

*** La demande de M. Edmond Seveste avait été renvoyée à l'examen de la commission des théâtres, qui a pensé qu'il n'y avait pas lieu de rien changer à l'état des choses. En conséquence, et si le ministre adopte cet avis, l'exploitation du nouveau privilége lyrique continuera d'être affectée à la salle du Théâtre-Historique, et ne sera pas transférée à celle de la Porte-Saint-Martin.

*** Dans une lettre que les journaux ont publiée, M. Edmond Seveste annonce qu'il a monté son administration, composé une double troupe d'opéra, qui compte des artistes remarquables et que les pièces d'ouverture sont en pleine répétition. Ce sont, d'une part, la *Sorcière*, opéra en trois actes, de MM. Scribe, Gustave Vaez, musique de M. Xavier Boisselot; de l'autre, la *Perle du Brésil*, de MM. Gabriel et Sylvain Saint-Etienne, musique de M. Félicien David.

*** En parlant du programme des fêtes annoncées pour le mois d'août prochain, un journal a dit que le poëme du grand ouvrage qu'on se propose d'y exécuter était confié à M. Méry, et la musique à Félicien David. Nous sommes priés de compléter cette énonciation, en ajoutant que M. Louis Lacombe est chargé de la partie dramatique de l'ouvrage, et Félicien David du ballet.

*** Le *Bulletin des lois* vient de publier la loi relative à la convention littéraire conclue, le 12 avril 1851, entre la France et le Portugal. L'art. 1er de cette convention est ainsi conçu: « Le droit de propriété sur les ouvrages d'esprit ou d'art, comprenant la publication d'écrits, de compositions musicales, de peinture, de sculpture, de gravure, de lithographie ou de toutes autres productions analogues, en tout ou en partie, tel que ce droit est réglé par les législations respectives, est reconnu et réciproquement garanti, sur le territoire des deux Etats, aux auteurs ou à leurs ayant cause, pendant vingt ans au moins, à partir du jour du décès desdits auteurs. Il est entendu que si les lois de l'un des Etats respectifs viennent à accorder à ses nationaux un délai plus long, cette augmentation de délai sera également concédée aux nationaux de l'autre Etat s'ils l'y réclament. »

*** Le défaut d'espace nous oblige à renvoyer au numéro prochain la première liste de souscripteurs pour le monument de Ch.-M. de Weber. Les souscriptions sont toujours reçues dans nos bureaux et aux magasins de musique de MM. Brandus et Cie.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 14 juillet. — L'Alboni nous est revenue et a fait sa rentrée au théâtre de Sa Majesté dans la *Cenerentola*, de Rossini, l'un des rôles qui ont contribué le plus à établir sa renommée. Bientôt nous l'entendrons dans la *Corbeille d'oranges*, sa nouvelle création parisienne. L'ouvrage d'Auber se répète activement et sera bientôt prêt. En attendant, nous avons eu les danseurs

espagnols, la *Petra Camara*, que Paris applaudissait encore il y a peu de jours, et qui n'a pas été reçue ici avec moins d'enthousiasme. La *Florinda*, de Thalberg, avait été jouée pour la troisième fois, mardi; mercredi, *Masaniello* et l'*Ile des Amours* ont fourni ce qu'on appelle une *extra-night* (spectacle extraordinaire); et jeudi, le *Nozze di Figaro* ont été données pour la représentation au bénéfice de Puzzi: Mlle Fiorentini chantait le rôle de la comtesse, Mme Sontag celui de Suzanne, et Sophie Cruvelli celui de Chérubin; Lablache, Coletti Ferranti et Mercuriali remplissaient les rôles d'hommes; Carlotta Grisi dansait un pas dans un entr'acte; Mmes Rosati, Ferraris et Marie Taglioni exécutaient la scène des *Trois Grâces*. — Au théâtre de Covent-Garden, après deux belles représentations de *Robert-le-Diable* et des *Puritains*, dans lesquels Ronconi chantait pour la première fois le rôle tenu jusqu'alors par Tamburini, la *Flûte enchantée* a fait son apparition pour les débuts de Mlle Anna Zerr, qui s'était signalée à l'avance par la manière dont elle exécutait dans les concerts le grand air de bravoure de la *Reine de la nuit*. Malgré la présence et le concours des plus célèbres artistes, de Mmes Viardot et Grisi; de Mario, de Ronconi et de Formes, malgré l'inappréciable valeur et le charme incontesté de la partition, l'effet a été tel qu'on devait le prévoir, tel qu'il devait résulter de la profonde insipidité du libretto. Cela n'empêchera pas la musique de Mozart de régner au concert et dans les salons, comme elle l'a fait depuis soixante ans; mais, quant au succès théâtral, la *Flûte enchantée* ne saurait y prétendre: le jugement vient d'être confirmé encore une fois. — Au théâtre de Haymarket, on a donné, sous le titre de *Son and Stranger* (Fils et Étranger), un opéra composé par Mendelssohn, à Londres, en 1829, vers le même temps où il écrivait la seconde symphonie en *la* majeur. Cet opéra fut exécuté pour la première fois à Berlin, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du mariage du père et de la mère de l'auteur, et l'ouvrage ne fut pas publié de son vivant. Le libretto avait été écrit par Klingemann, intime ami de Mendelssohn; la traduction anglaise est due à la plume de Chorley. Le sujet est simple, et la partition n'affecte non plus aucune prétention de forme ni d'étendue; mais c'est une chose gracieuse et charmante, travaillée et finie avec le plus grand soin, que, par malheur, l'exécution n'a pas fait suffisamment valoir dans toutes ses parties. — La matinée musicale donnée, le 7 de ce mois, dans les *New Beethoven rooms*, par Mlle Élisa Krinitz, a été fort distinguée en tout point, tant par la qualité aristocratique de la foule qui s'y pressait, que par la célébrité des artistes dont les noms émaillaient le programme. Le chant avait pour interprètes: Mlles Catherine Hayes, Anna Zerr, Graumann, Bunckés, Octavia Fraser; MM. Reichart, Marchesi, Ciabatta, Augustus Braham; les instrumentistes étaient: Mme Parish-Alvars, MM. Léon Reyniier et Rousselot, en y joignant Mlle Élisa Krinitz, dont le rôle était le plus important et qui l'a rempli de manière à enlever les suffrages les plus difficiles. Dans le nombre des morceaux que la jeune virtuose a exécutés, il faut en citer un qui a pour titre l'*Amaranthe*. Cette composition caractéristique n'avait jamais été jouée en public; mais le succès qu'elle a obtenu fera sa fortune. Mlle Élisa Krinitz l'a rendue avec un talent et un charme que l'auditoire et l'auteur ne pouvaient manquer de sentir vivement. — M. Lumley a donné une fête pour le renouvellement de l'engagement de Sophie Cruvelli, qu'il paie, dit-on, 150,000 fr. par année: à la bonne heure; mais n'eût-il pas été plus raisonnable que la cantrice donnât la fête?

*** *Francfort*, 15 *juillet*. — Roger a débuté hier sur notre théâtre dans le rôle d'Edgard de *Lucie*. Le succès a été tout aussi brillant qu'en 1849, où le célèbre ténor de Paris nous est apparu pour la première fois. Le rôle d'Edgard tel qu'il le conçoit et qu'il le rend, est une création poétique d'un charme irrésistible. — Le 16, Roger doit continuer ses représentations dans les *Huguenots*; il chantera le rôle de Raoul en allemand.

*** *Vienne* — Le Conservatoire de musique paraît définitivement constitué, et voici les noms des professeurs: MM. Sechter, composition; Hellmesberger (père et fils), violon; Merck, violoncelle; Hirt, basson; Klein, clarinette; Sloema, contrebasse et tambour; Zierer, flûte; Lewy, cor; Petschacher, hautbois; Maschek, trompette; Fischhoff, piano; Weiss Pichler, Frachluch, chant; Frankl, esthétique. Pour le chant dramatique, l'histoire de la musique, l'italien et l'allemand, la déclamation, les professeurs sont encore à nommer. Les cours commencent le 1er octobre prochain. La direction des concerts a été confiée à M. Hellmesberger fils.

*** *Dresde*. — La première représentation de la *Grande Duchesse* de Flotow a eu lieu tout récemment. Malgré une chaleur tropicale, la salle était comble, et la nombreuse assemblée a manifesté fréquemment le plaisir que lui faisait éprouver la charmante partition de M. Flotow. Mlle Bory s'est fait remarquer dans le rôle de la grande duchesse. Mlle Schwarzbach s'est fait également applaudir dans le rôle d'Hélène.

*** *Weimar*, 9 juillet. — Dans un concert qui vient d'être donné au théâtre de la Cour, sous la direction de Liszt, on a exécuté pour la première fois ici, *Harold*, symphonie, et le *Carnaval romain*, ouverture de Berlioz. Dans la symphonie, la partie de l'alto obligée était jouée par M. Joachim, premier maître des concerts du grand duc. Ces deux ouvrages ont été accueillis avec une grande faveur par le public, qui a prié Liszt de les faire exécuter de nouveau aux prochains concerts publics qu'il serait appelé à organiser.

*** *Berlin*. — Il paraît que le théâtre Kœnigstadt sera conservé à l'art dramatique; on y donnera des opéras italiens et des vaudevilles français; le privilége a été accordé au maître de ballet, M. Taglioni.

*** *Athènes*. M. Th. Zalacosta a remporté le prix de 1,000 drachmes qui avait été mis au concours par un négociant de Trieste pour le meilleur poëme en grec moderne. Le vainqueur a été couronné par le roi Othon; le sujet du poëme est le siége de Missolonghi.

*** *Osnabruck* (*Hanôvre*). 1er juillet — Avant-hier, M. Auguste Pichler, le doyen des directeurs de théâtres d'Allemagne, et qui actuellement dirige celui de notre ville, a célébré le quatre-vingtième anniversaire de sa naissance et le cinquantième anniversaire de son mariage, en présence de ses enfants et de ses nombreux petits-enfants. A cette occasion, M. Pichler a été complimenté par des députations des théâtres de Vienne, de Berlin, de Hanovre, de Dresde, de Weimar, de Leipzig, de Brunswick, de Hambourg, de Detmold, de Pyrmont et d'Osnabruck, à la tête desquels il a été successivement placé. Le prince régnant de Lippe-Detmold a adressé à M. Pichler une lettre autographe de félicitations qu'il lui a fait remettre par le maréchal de la cour, et la ville de Pyrmont lui a décerné des lettres de bourgeoisie honoraire. M. Pichler, malgré son âge avancé, jouit encore d'une excellente santé, et remplit ses fonctions avec toute l'énergie de l'âge mûr.

*** *Florence*—Le maestro Giorgetti a donné une brillante matinée musicale en l'honneur de Rossini. Giorgetti a fait exécuter un quintette très-remarquable dédié à l'auteur de *Guillaume Tell*. Un jeune violoniste, Brussi, a exécuté avec beaucoup de talent le premier concerto de Vieuxtemps. Pour compléter la fête, on a chanté deux morceaux magnifiques tirés des opéras de Rossini, le quintette d'*il Turco in Italia* et l'introduction de *Guillaume Tell*.

*** *Batavia*, 24 mai. — A l'occasion de l'installation du nouveau gouverneur des Indes néerlandaises, le Théâtre-Français a donné la première représentation des *Huguenots*, de Meyerbeer. Le chef-d'œuvre a été accueilli, comme partout, avec enthousiasme.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— M. Nicolas Bianchi, luthier, élève, membre décoré de l'Académie de Crémone, a l'honneur d'annoncer qu'il a transféré son domicile, 112, rue Richelieu.

ERRATA.

Plusieurs fautes d'impression se sont glissées dans le n° 28 de la *Revue et Gazette musicale*; les plus importantes sont les suivantes :

Page 226, 2e colonne, 2e alinéa, lignes 2, 5 et 20, au lieu de *Glaréon*, lisez *Glaréan*.

Même page, même colonne, même alinéa, au lieu de *Feuin Aurelionensis*, lisez *Aurelianensis*.

Idem, idem, idem, ligne 17, au lieu de *Mantona*, lisez *Montona*.

Publié par BRANDUS et Ce, Editeurs.

POUR PARAITRE LE 1er AOUT.

PARTITION POUR PIANO ET CHANT

DE

ZERLINE

OU LA CORBEILLE D'ORANGES,

Opéra en 3 actes, paroles de M. E. SCRIBE, musique de

D. F. E. AUBER,

Arrangée par **Henri POTIER.** — Format in-8°. — Prix net : **15** fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 30. 27 Juillet 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :
Paris, un an . . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse . . . 30
Étranger 34

Annonces.
50 centimes la ligne . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue d'un demi-siècle, musique instrumentale, par **Edouard Fétis.** — Favart, sa vie et ses lettres, par **Paul Smith**. — Revue critique, messe solennelle de Sainte-Cécile, d'Adolphe Adam (suite et fin), par **Georges Kastner.** — Concours du Conservatoire. — Nouvelles et annonces.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE.

MUSIQUE INSTRUMENTALE.

La musique de chambre cède le pas à l'opéra. — La forme du quatuor immuable. — La musique intime traitée par les maîtres français : Cherubini, M. Onslow ; fécondité de Reicha. Les trios de Rode. — Baillot compositeur. — De quelques autres musiciens et de leurs œuvres. — Artistes demeurés fidèles à la musique de chambre. — Séances de Baillot.

Tandis que le goût de la musique dramatique et celui de la grande musique instrumentale se développait en France, la musique dite de chambre, et qu'on pouvait aussi qualifier d'intime, perdait, au contraire, de son crédit. Il y avait encore, au commencement de ce siècle, tant à Paris que dans la province, de nombreuses réunions d'amateurs où l'on exécutait avec conscience, avec amour, les quatuors et les quintettes de Haydn, de Mozart, et surtout peut-être ceux de Pleyel, car les œuvres de ce compositeur jouissaient d'une vogue prodigieuse. Jamais nom de musicien ne fut plus populaire en France. Il n'y avait pas de concert où l'on n'entendît quelques unes de ses productions ; s'il se trouvait dans un salon quatre amateurs réunis autour d'un pupitre, il était certain que sur ce pupitre on voyait un quatuor de Pleyel. Il semblait qu'on ne dût jamais se lasser de jouer ni d'entendre ces élégantes et gracieuses compositions, dont le degré de force était tout juste ce qu'il fallait pour les amateurs de l'époque. On s'en lassa cependant, car en musique toute forme est une question de mode. Pleyel fut délaissé. Il est vrai qu'il put se consoler de cet abandon, en songeant qu'il n'avait rien de personnel. La musique de chambre tout entière suivait un mouvement de décadence. Le violon cédait la place au piano ; le quatuor et le quintette s'effaçaient devant la fantaisie et devant les variations. La vanité formait le trait le plus distinctif de la nouvelle génération. Or, la musique instrumentale de chambre ne rapportait que des jouissances intimes aux exécutants comme aux auditeurs, tandis que le solo de piano procurait des succès d'amour-propre à ceux qui faisaient preuve, en le jouant, d'une certaine habileté. Les sociétés d'amateurs se dispersèrent, il y a quelque trente ou quarante ans, pour ne se reformer que longtemps après.

Nous avons vu la musique dramatique changer de style plusieurs fois dans l'espace d'un demi-siècle. La symphonie a eu ses révolutions dans le même laps de temps. Quant au quatuor et au quintette, ils ont conservé leur première forme dans toute sa pureté. Les œuvres de ce genre qu'on a publiés de notre temps sont absolument semblables à ceux des maîtres du siècle dernier. On objectera peut-être que Beethoven a fait, dans ses deux derniers quatuors, des tentatives pour secouer le joug de cette forme et pour se livrer à la fantaisie la moins limitée ; mais d'une part ce ne sont pas ses meilleurs ouvrages, et de l'autre il n'a pas fait école de ce côté.

Au commencement du XIXe siècle, la musique de chambre était encore en pleine faveur. Elle avait des temples, un culte, des desservants et des fidèles. On se passionnait, en petit comité à la vérité, pour les quatuors de Haydn et de Mozart, comme on s'est passionné depuis, en public, pour les opéras de Rossini et de Meyerbeer. Quoique, par une de ces conventions tacites qu'on ne s'explique pas, ce genre de musique fût, de même que la symphonie, réservé par privilége aux maîtres allemands, plusieurs compositeurs français, outre Pleyel que nous avons cité déjà comme une brillante exception, le traitèrent avec mérite et avec succès. Cherubini a publié trois quatuors dans lesquels il a déposé des témoignages de son profond savoir et de son goût excellent. De tous les auteurs contemporains de quatuors et de quintettes, M. Onslow est celui dont les œuvres ont été le plus répandus. On sait quel nombre considérable de productions de ce genre sont sortis de sa retraite de Clermont, pour se répandre non-seulement dans toute la France, mais encore à l'étranger. Les quintettes de M. Onslow font partie du répertoire de tous les amateurs, et jouissent d'une juste renommée en Allemagne et en Angleterre, où la musique instrumentale a de plus zélés partisans qu'en France.

Doué d'une remarquable fécondité et d'une grande assiduité au travail, Reicha a écrit beaucoup de quatuors et de quintettes pour violon, alto et basse ; mais c'est surtout dans la composition des morceaux d'ensemble d'instruments à vent qu'il s'est distingué. Ses quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, faisaient vers 1815 les délices de tous les amateurs qui s'essayaient à faire vibrer une anche ou une embouchure. Les morceaux qu'il a composés pour diverses combinaisons d'instruments s'élèvent au nombre énorme de près de quatre cents. Peu d'auteurs modernes peuvent produire un bagage plus considérables à l'appui de leur renommée. Malheureusement, il leur manque ce cachet d'originalité qui seul procure aux œuvres d'art une existence de longue durée.

Des virtuoses habiles dans l'art de faire valoir les ressources du violon et du violoncelle se sont appliqués à la composition de la musique de chambre. C'est une mission qui leur revenait de droit. Parmi eux, nous citerons en première ligne Rode, dont les quatuors ont recueilli, il y a trente ans, de nombreux suffrages. Ce qui distingue les ouvrages de ce grand artiste, c'est l'importance attribuée à la partie du premier violon. On s'explique parfaitement qu'il leur ait donné cette forme spéciale, quand on songe qu'il les jouait lui-même en public, et qu'il a

dû, à dessein ou autrement, y multiplier les occasions de briller au-dessus de ses partenaires. Les personnes qui ont assisté aux anciens concerts du Conservatoire se souviennent de la perfection que présentèrent les trios de Rode, exécutés par l'auteur, Baillot et Lemaire.

Baillot aussi composa des trios et des quatuors. On reproche en général à ces ouvrages de manquer de charme, et de se distinguer par la bizarrerie plus que par les grâces du style; ils ont été, pour ce motif, moins populaires que ceux de Rode. Peut-être les a-t-on jugés trop sévèrement. Ils sont difficiles d'exécution; ils exigent, pour produire l'effet en vue duquel ils ont été écrits, les qualités que Baillot possédait à un degré si éminent : la chaleur, la variété de l'archet et l'ampleur du style. Ces qualités, peu d'amateurs les possèdent; de là vient que la musique de Baillot a été peu goûtée de la plupart d'entre eux.

Au milieu de ses travaux comme virtuose, comme compositeur dramatique, comme chef d'orchestre et comme directeur de spectacle, travaux qui eussent suffi à remplir plusieurs carrières d'artistes laborieux, Rodolphe Kreutzer trouva le temps d'écrire quinze trios et quinze quatuors, outre une volumineuse collection de symphonies concertantes pour violon et violoncelle. De même que toutes les productions échappées à sa plume facile, celles-ci se font remarquer par une grâce particulière. D'un autre côté, on y peut signaler quelques négligences de style qui proviennent de la grande précipitation avec laquelle Kreutzer avait l'habitude de composer. Il est impossible d'être irréprochable quand on s'est fait une loi de la rapidité du travail. Les ouvrages sans tache sont ceux qui naissent de la méditation.

Après avoir composé des opéras, des cantates, des hymnes pour les fêtes patriotiques de la révolution, des symphonies militaires pour la musique de la garde nationale, des sonates, des fantaisies, tant pour le violon que pour le piano, le tout en nombre infini, M. Jadin fit des trios, des quatuors et des quintettes auxquels on ne prit pas garde, par la raison qu'on se défie des hommes universels et qui ne sont pourtant pas sans valeur.

Les quintettes de M. Rousselot sont justement estimés des connaisseurs. On connaît peu les œuvres instrumentales de l'auteur du *Caïd* et de la *Double Echelle* : M. Ambroise Thomas a publié cependant des quatuors et des quintettes d'un fort beau style. C'était l'époque où il attendait encore son premier poëme d'opéra. Parmi les compositeurs de musique de chambre, nous citerons encore Hiller, musicien de bonne école; Mme Farrenc, dont les ouvrages ont un mérite sérieux qui n'a rien de féminin, nous en demandons pardon au beau sexe; le comte de Sayve, amateur tout à fait méritant par son zèle; Schwencke, etc.

Si le goût de la musique de chambre s'est affaibli en France durant la période du siècle que nous passons en revue, si les tranquilles jouissances du quatuor ont été négligées, ainsi que nous le faisions remarquer plus haut, pour les émotions de l'opéra ou pour les succès personnels du solo, il est juste de dire que des artistes éminents ont combattu cette quasi-révolution avec une énergie de conviction qui a soutenu chez beaucoup d'amateurs la foi chancelante, et qui a empêché la perte totale d'une forme intéressante de l'art. Parmi les hommes de cette trempe vigoureuse qui ont soutenu les faibles et préparé la renaissance de la musique classique, Baillot se présente en toute première ligne.

A deux reprises, Baillot fonda des séances de musique instrumentale auxquelles il convia tout ce que Paris renfermait d'amateurs demeurés fidèles au quatuor et au quintette. Ces derniers allèrent se grouper autour de lui comme se groupaient, au temps des persécutions religieuses, les chrétiens autour des pontifes pour pratiquer mystérieusement les cérémonies de leur culte. Dans ces séances, dont le souvenir ne s'est pas effacé, le grand artiste fit entendre les œuvres de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Boccherini, en donnant à chacun le style qui lui était propre, et en faisant apprécier par les nuances les plus délicates de l'exécution, les différences de caractère qui distinguent le génie particulier de chaque maître. Baillot avait pour accompagnateurs, ou ce qui sera mieux dit pour partenaires, Guynemer au second violon, Tariot et Saint-Laurent à l'alto, de Lamare et Norblin à la basse. Après une interruption de plusieurs années, il reprit ces précieuses soirées qui réunirent de nouveau un auditoire d'élite. Les nouveaux aides qu'il s'adjoignit cette fois furent: MM. Vidal, Sauzay, Urhan, Mialle, Norblin et Vaslin. Chaque œuvre, rendu ainsi sous sa direction, sous son inspiration, réalisait ce que l'esprit peut concevoir de plus parfait en musique. C'est alors que Baillot était vraiment grand, vraiment lui-même; c'est alors que brillaient dans leur éclat toutes ses qualités dont le solo était loin de favoriser au même degré la manifestation.

L'exemple de Baillot ne fut pas perdu. D'autres sociétés de quatuor se formèrent. MM. Tilmant donnèrent des séances du même genre. M. Girard dirigea une sorte de club musical d'amateurs, où furent essayées pour la première fois les productions de M. Reber. Enfin, nous eûmes encore les belles séances de musique classique données par MM. Alard, Dancla et d'autres virtuoses qui se sont chargés d'entretenir le culte de l'art sérieux.

Après la musique d'ensemble viennent les instruments solos. Le violon aura naturellement le pas sur tous les autres; il remplit une belle page des annales artistiques de la France. Longtemps les violonistes italiens avaient occupé le premier rang. Au commencement du XIXe siècle, c'est l'école française qui s'en empare. Quatre de ses plus dignes représentants se signalent à la fois comme exécutants et comme compositeurs : ce sont Rode, Baillot, Lafont et Kreutzer.

La France n'a pas seule conservé le souvenir du charme irrésistible qu'offrait l'admirable talent de Rode. Partout où ce grand artiste se fit entendre, et il n'est guère de contrées de l'Europe qu'il n'ait visitées, il a laissé des impressions ineffaçables. Tout jeune encore, il débute au théâtre de Monsieur, sous les auspices de Viotti, son maître, et, dès lors, l'attention se fixe sur lui; dès lors commence cette renommée qui doit grandir avec son talent, dont le développement suit une progression soutenue. Avant d'exprimer ses propres idées, il se fait l'interprète de celles du plus célèbre et du plus éminent des auteurs de l'époque. Le public des concerts de Feydeau l'applaudit avec enthousiasme dans les concertos de Viotti, dont il traduit fidèlement toutes les beautés et toutes les grâces. Il part pour de longs voyages, visite successivement les Pays Bas, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne, en moissonnant partout des couronnes. Nous nous trompons, l'Angleterre, par un de ces préjugés nationaux dont le retour semble impossible, lui refuse son suffrage parce qu'il est Français. Les succès de l'exécutant ne suffisaient pas à Rode; il voulut créer à son tour. Il composa des concertos. Les idées mélodiques ne lui manquaient pas; mais il éprouvait une grande difficulté à instrumenter les morceaux dont la partie chantante ne lui coûtait nul effort. Boccherini, qu'il rencontra à Madrid, lui rendit le service d'écrire l'orchestre de ses premiers concertos. A l'époque où fut créé le Conservatoire, la place de professeur de violon lui fut offerte. A la gloire de fonder une brillante école, il préféra les avantages plus positifs et plus personnels que lui procuraient ses tournées européennes. A l'exemple de Boïeldieu et de plusieurs autres musiciens français, il se fixa pendant quelques années en Russie, où il accepta les fonctions de premier violon de la musique impériale; puis, après de nouvelles pérégrinations au milieu desquelles nous ne le suivrons pas, il se retira à Bordeaux, sa ville natale.

Comme exécutant, Rode avait en partage la pureté, l'élégance, la justesse, la vigueur et la souplesse de l'archet; comme compositeur, la fraîcheur des idées, la distinction et l'originalité des traits. Ses concertos, ses fantaisies, ses quatuors sont remarquables à ces divers titres.

Nous avons parlé de Baillot en rappelant les éclatants services qu'il rendit à la musique de quatuor. Il nous reste à voir en lui le soliste. Ceux qui n'ont entendu Baillot que dans l'orchestre de l'Opéra où il jouait avec dégoût quelques misérables solos sur lesquels se réglaient les pas des danseurs, ne rendent pas assez justice à son mérite d'exécutant. C'est une opinion à peu près généralement établie qu'il fut loin, dans le concerto et dans l'air varié, de ce qu'on le trouvait dans le

quatuor. Comment expliquer alors ses brillants succès dans les concerts de l'Odéon, où il joua à côté de Rode, et où les amateurs lui décernèrent la palme en disant, sans intention de jeu de mots, que le séjour de la Russie avait refroidi le talent de son émule, tandis que le sien était plein d'âme et de feu ? Comment expliquer les témoignages d'admiration qui lui furent prodigués dans ses tournées en France et à l'étranger ? Disons-le en toute confiance, Baillot fut un soliste des plus remarquables. Le concerto ne mettait pas moins en relief que le quatuor sa profonde connaissance du mécanisme et son habileté pratique.

Il ne suffit pas de louer Baillot comme exécutant et comme compositeur pour lui rendre tout l'hommage qu'il mérite ; il faut encore rappeler le rang élevé qu'il a occupé comme chef d'école. La belle méthode du Conservatoire fut le résumé des idées de Rode et de Kreutzer combinées avec les siennes, car on leur avait confié à tous trois le soin d'en former les éléments ; mais ce fut lui qui, d'accord avec ses collaborateurs, la rédigea en y mettant cette lucidité parfaite qui caractérise tout ce qu'il a écrit sur son art. Combien de brillants élèves sont sortis de sa classe pendant la longue suite d'années où il donna le précieux enseignement auquel l'école française est en grande partie redevable de son lustre ! Baillot a laissé de nombreux ouvrages : neuf concertos, quinze trios, trente airs variés, des quatuors, des quintettes, des sonates, des fantaisies, etc. Qui s'en doute aujourd'hui à l'exception de ses élèves et de quelques amateurs curieux de bibliographie musicale ? Il faut convenir, quelque respect qu'on ait pour le nom du célèbre artiste, que jamais ses productions n'eurent un succès populaire. Elles ne figuraient guère sur les programmes de concerts. Les admirateurs de son beau talent assuraient qu'il était en cela victime d'un préjugé. Nous ne croyons guère à ces préjugés qui méconnaissent le mérite des œuvres d'art du vivant et après la mort de leur auteur. Tôt ou tard, ce mérite finit par percer. Il est probable qu'il manquait à la musique de Baillot, faite d'ailleurs selon toutes les règles, ce principe d'attraction qui provoque la sympathie de la foule. Quant à ses œuvres théoriques, quant aux écrits qu'il a publiés, et dans lesquels il a fait preuve de plus de savoir et de goût littéraire que n'en ont en général les artistes, voilà des titres que personne ne lui contestera.

EDOUARD FÉTIS.

(*La suite au prochain numéro.*)

FAVART,

SA VIE ET SES LETTRES.

Faut-il déclarer que je n'entends absolument tirer aucune conséquence du rapprochement bizarre qui s'offre tout d'abord à ma pensée et à ma plume ?

Ce rapprochement, le voici : c'est que Lulli, le créateur musical du grand opéra en France, commença par exercer l'état de marmiton dans les cuisines de mademoiselle de Montpensier, et que Favart, qui fonda littérairement l'opéra comique, était le fils d'un pâtissier, et fut pâtissier lui-même.

Cette humble origine n'empêcha ni Lulli, ni Favart de s'élever aux honneurs, à la renommée, à la situation brillante et prospère que le talent peut procurer. Tous les deux furent des maîtres dans leur genre ; tous les deux eurent le mérite insigne de faire quelque chose qu'on n'avait pas fait jusqu'alors, de perfectionner, d'ennoblir, tout en la popularisant, une invention qui n'était encore qu'à l'état d'enfance. Favart nous a laissé un théâtre de beaucoup supérieur à celui qui existait avant lui, dans la seconde région lyrique ; un théâtre qui resta longtemps modèle et que l'on imita, même en s'en éloignant. De plus, il nous a laissé dans quelques feuillets détachés de sa biographie, dans ses lettres à un grand seigneur, qui avait fait de lui son correspondant, ainsi qu'à plusieurs autres personnages, des mémoires littéraires et dramatiques fort bons à consulter pour quiconque se fait un plaisir d'étudier les différences du siècle précédent et du nôtre.

A propos de ces différences, je ne puis me défendre d'une réflexion. Si Favart était né de nos jours, dans la boutique d'un pâtissier ou autre échoppe industrielle, que serait-il arrivé de lui ? J'imagine qu'au lieu de rimer légèrement, de chansonner rondement pour s'amuser autant que pour amuser les autres, il eût peut-être senti le besoin de chanter sur un ton plus haut, plus prétentieux, plus sévère, et, avant tout, qu'au lieu de prendre gaîment sa position, il eût peut-être gémi profondément sur l'injustice du sort qui le reléguait au bas de l'échelle sociale ; qu'au lieu de chercher à la monter, il eût fait ses efforts pour la briser. Formé aux leçons de ces docteurs qui trouvent tout simple de refaire le monde du moment qu'il leur déplaît, sauf à le refaire encore plus mal, il eût alors grossi la foule des poëtes de la douleur, du désespoir, de l'anathème ; il eût crié : Malheur à la ville ! malheur à la cour ! parce qu'il avait eu celui de naître pâtissier, et de n'avoir reçu en partage qu'un peu de talent sans la moindre fortune. De tout cela que serait-il résulté, sinon malheur à lui-même ? Il eût été vanté, exalté, déifié par les amateurs de réforme sociale, mais en définitive fort peu goûté par la société, qui s'ennuie de se voir toujours remettre sur la sellette, lorsqu'on est assez bon pour ne pas l'attacher au pilori, et le pauvre Favart eût fini par mourir de tristesse et de faim à côté du fourneau paternel, désormais glacé comme sa muse.

A Dieu ne plaise que je calomnie mon siècle ! Je n'ai aucune raison de m'en plaindre ; au contraire, malgré ses défauts, et il en a, je n'en connais pas que je lui préfère et dans lequel j'eusse mieux aimé vivre. Toutefois, je n'approuve nullement quelques-unes de ses tendances, et je m'étonne qu'à l'époque où il est certainement plus facile que jamais de se faire un nom et une existence par le talent, de devenir ce qu'on appelle le fils de ses œuvres, plus que jamais on soit assiégé des doléances, poursuivi des imprécations de génies incompris, opprimés, qui demandent la révision d'un ordre social où ils n'occupent pas la première place. Le plus sage, mais non le plus aisé, serait de se réviser soi-même. Du temps de Favart, on était moins exigeant. Jean-Jacques Rousseau n'avait pas encore mis la question sociale sous la main de tous les mécontents, poëtes, prosateurs, avocats, philosophes, commis, femmes de chambre et même hommes d'État. C'est un terrible argument que la question sociale, et qui a perdu plus d'un de ceux qui croyaient s'en servir avec le plus d'avantage ! C'est le *hobby-horse* de notre siècle, et, pour révenir à mon idée, je félicite Favart, l'apprenti pâtissier, que ce ne fut pas encore celui du sien.

Du reste, il faut en convenir, le père de Favart n'était pas de la pâte commune des gens de son métier. Lui-même avait eu pour père un secrétaire de l'intendant de Soissons, pourvu en outre de plusieurs charges et offices, qui avait spéculé pour s'enrichir et qui s'était ruiné, qui était mort de chagrin, ne léguant à sa veuve que deux enfants et à peine de quoi les nourrir, mais non de quoi les éduquer. Le père de Favart apprit donc l'art de faire des pâtés et des brioches, et comme il ne manquait pas d'esprit, il inventa les *échaudés*. Il célébra son invention, qui lui rapportait gros, dans une chanson où il s'égayait sur le caractère français et le comparait à la substance légère de ce gâteau, qui prend toutes les formes et l'emporte en légèreté sur tous ses rivaux. L'*échaudé* est venu jusqu'à nous, la chanson s'est perdue : *verba volant* ! elle est allée rejoindre, sans les valoir, bien des pages de Sapho, d'Alcée et d'Anacréon.

Le jeune Favart ne tarda pas à suivre l'exemple de son père *in utroque*, c'est-à-dire à se distinguer dans la pâtisserie et dans la rime. Le père lui avait enseigné la lecture par une méthode de son invention, en ayant l'air de *jouer aux lettres*. La mère avait feint de vouloir apprendre le latin, et le fils était chargé de lui faire répéter son rudiment, de la corriger à chaque faute. A sept ans, Favart fut mis en pension, d'où il passa au collége de Louis-le-Grand ; il reçut des leçons de Rollin, du père Porée, et toujours avec la même perspective de revenir dans la maison paternelle manier la forme et le rouleau. Le père de Favart aimait l'agréable, mais tenait au solide. Il menait son fils au spectacle, surtout à l'Opéra-Comique ; il l'encourageait à écrire des pièces

en vaudeville, mais à condition qu'il ne négligerait pas la pâtisserie et serait à ses ordres toutes les fois qu'il aurait besoin de lui.

L'habitude était contractée, et le jeune homme s'y pliait sans peine. Son père mourut : ce que les échaudés lui avaient rapporté, le système de Law l'avait réduit en fumée. Favart avait sa mère à soutenir et des dettes à payer. Il brocha, c'est son mot, une douzaine de ces opéras-comiques, sur l'un desquels plus tard il écrivit de sa main : *Bon à jeter au feu*. En 1733, il avait vingt-trois ans alors, l'académie des jeux floraux couronna son petit poëme, *la France délivrée par la Pucelle d'Orléans*. Le poëte n'avait pas encore absorbé le pâtissier : aussi, pour ne pas se nuire à lui-même, Favart ne donnait-il ses opéras que sous le voile de l'anonyme. Sa première pièce, les *Deux Jumelles*, venait de réussir avec un certain éclat ; Favart rentrait au logis tout chaud de son succès. Sa mère lui annonce une commande considérable : aussitôt le poëte ceint le tablier et se coiffe du bonnet d'ordonnance. Un équipage s'arrête devant la boutique : un fermier-général en descend, et demande M. Favart, l'auteur de la pièce nouvelle, dont, sur ses pressantes instances, le directeur du théâtre de la Foire avait trahi l'incognito. Favart cède à un mouvement de vanité, et répond qu'il va prévenir son maître. Le soi-disant garçon de boutique monte en hâte dans une chambre, dont l'unique fenêtre donnait précisément au-dessus du four, jette le tablier, le bonnet, endosse l'habit. Le maître descend, salue le financier, qui s'était bien aperçu de l'identité mal déguisée. Le financier déclare qu'enchanté de la pièce qu'on vient d'applaudir, il offre à l'auteur sa protection et ses services. Il ajoute que voulant donner à sa femme une fête à laquelle assisteront des personnes de la cour, il prie Favart de s'en charger, et, comme il n'y a pas de temps à perdre, il lui propose de l'emmener à l'instant même pour faire connaissance et pour souper. Favart s'excuse sur un ouvrage pressé pour le lendemain. — Laissez-le faire à vos garçons, lui dit en souriant le financier, à celui que j'ai vu tout à l'heure ! Favart comprend que le financier n'est pas sa dupe : il s'exécute franchement, et le financier l'enlève, avec promesse d'accepter le lendemain matin le concours de ses cuisiniers pour l'expédition de la commande. Tel fut le commencement d'une liaison durable entre Favart et le fermier-général ; ce fut chez ce dernier que Favart, hélas ! rencontra Maurice, comte de Saxe, vainqueur de Fontenoy, lequel tenait encore à vaincre partout ailleurs !

J'ai rapporté ce fait, parce qu'il est caractéristique : il résume une époque et un homme. Où trouver de nos jours quelque chose d'analogue, un auteur si modeste, un financier si bienveillant ? En un sens, il est vrai que les extrêmes se touchent : maintenant qu'il n'y a plus d'extrêmes, on se rapproche beaucoup moins ; chacun reste ferme et fier, retranché dans son camp de finance, d'art, d'industrie. Les auteurs rougiraient d'une bonhomie pareille à celle de Favart ; les financiers ne vont plus chercher des auteurs pour fêter leurs femmes, et prêteraient encore moins leurs hommes de bouche pour aider les pâtissiers dans l'embarras : ce sont les restaurateurs qui viennent à leur aide, en leur expédiant des dîners tout faits.

Si je note les différences, je ne néglige pas les analogies. On va sans cesse répétant que notre siècle fait commerce de tout, spécule sur tout, même sur l'esprit et le génie ; ne dirait-on pas que notre siècle a inventé ce genre de trafic ? Erreur. Nous entendons souvent parler de pièces vendues, de sujets achetés, de collaborations obtenues moyennant finance : eh bien, il en était aussi question du temps de Favart. Sur un opéra-comique intitulé : *les Époux*, il a laissé la note suivante : « Le sujet et le canevas de cette pièce me furent procurés par M. Par-» mentier, qui s'en disait l'auteur : ce plan lui appartenait effective-» ment, puisqu'il l'avait acheté trois louis à M. L'Affichard ; ce qui » rappelle l'épigramme connue :

On dit que l'abbé Roquette
Prêche les sermons d'autrui ;
Moi qui sais qu'il les achète,
Je soutiens qu'ils sont à lui. »

Ce Parmentier, personnage de toutes les époques, avait occupé chez une duchesse une place assez lucrative ; il était contôleur de la bouche et de l'argenterie, mais il s'éprit d'une actrice de la Comédie-Française, Mlle Legrand ; il voulut la traiter en amant magnifique, et le contrôle y passa tout entier. Les domestiques, ne touchant plus leurs gages, se plaignirent du contrôleur, et la duchesse lui rendit sa liberté. Parmentier ne savait trop qu'en faire ; il songea au théâtre, cause de son désastre, et lui demanda un moyen de salut. Il profita de ses liaisons avec les auteurs et les artistes ; il se posa comme agent négociateur entre les uns et les autres. Il se présentait pour les auteurs qui désiraient garder l'anonyme ; Boissy, Fagan, Ponteau, Panard, et autres, l'employèrent en diverses circonstances. Il s'avisa d'étendre sa spéculation des auteurs déjà tout formés à ceux qui ne donnaient que des espérances. Il se fit indiquer les écoliers qui brillaient dans les classes, et découvrit qu'il y avait au collége d'Harcourt un écolier de rhétorique dont les essais poétiques étaient remarqués, et annonçaient des dispositions pour le genre dramatique. Parmentier l'alla trouver, le loua beaucoup, l'excita au travail, et lui donna un sujet de comédie qu'il avait volé à Panard, celui du *Rival secrétaire*.

Le jeune poëte s'appelait Desforges, mais il n'avait rien de commun avec l'autre Desforges, auteur de la *Femme jalouse*. Il écrivit la pièce en peu de jours. Parmentier la fit jouer, et elle réussit. Desforges, toujours au collége, ne put assister à son succès, mais il l'apprit par la renommée ; quant à Parmentier, il ne le revit jamais, et ne reçut pas un obole des droits d'auteur qu'il lui avait promis. Desforges assigna Parmentier, et celui-ci produisit en justice un mémoire de frais qui dépassaient les honoraires. Le pauvre jeune homme fut si rebuté de cet échec qu'il renonça pour toujours au théâtre, mais non à la poésie. Les vers qu'il fit sur l'arrestation du Prétendant à l'Opéra, en 1749 :

Peuple jadis si fier, aujourd'hui si servile,
Des princes malheureux vous n'êtes plus l'asile, etc.

lui procurèrent un logement pendant trois années dans le plus triste caveau du Mont-Saint-Michel. Décidément la poésie lui portait malheur.

A côté de ce Parmentier, vil courtier de prose et de vers, il est bon de placer un contraste, et c'est Favart qui le fournira. Parvenu à l'apogée de sa célébrité, il voit arriver un jour dans sa maison de Belleville quelqu'un dont il ignorait même le nom, et qui le supplie de lui faire une petite pièce pour la fête de Mme la marquise de ***. Favart refuse d'abord et puis finit par céder. L'inconnu revient au jour dit prendre la pièce intitulée les *Trois Nannettes*, et se garde bien de reparaître ensuite. Au bout de trois mois, Favart apprend que sa petite pièce a été jouée avec un grand succès dans un château, et que M. un tel reçoit les compliments en qualité d'auteur.

Favart ne montra pas moins de dignité que de désintéressement, lorsqu'en 1769 la comédie italienne lui offrit, ainsi qu'à Duni, le compositeur, une pension annuelle de 800 fr., à la condition de donner au moins deux pièces par année, et de renoncer à travailler pour les autres théâtres, Favart répondit : « J'aurais accepté avec la plus vive re-» connaissance la pension que vous avez bien voulu m'accorder si elle » eût été accompagnée d'un titre honorable, mais les conditions que » l'on y veut mettre dégraderaient le bienfait : ce ne serait plus une » récompense, ce serait un marché. L'honneur m'est plus cher que » l'argent, et je ne sais point vendre ma liberté. Soyez persuadés, » Messieurs, que je parle sans humeur. Je continuerai de travailler » pour vous avec le même zèle, et je me contenterai de la satisfaction » intérieure d'avoir mérité de vous quelques égards. »

La comédie italienne sentit qu'elle était dans son tort, et la pension fut accordée quelque temps après sans conditions.

Mais j'ai anticipé sur la marche des temps, et avant d'arriver à Favart refusant des largesses, j'ai à le suivre au début, dans les luttes, les misères, les persécutions, auteur, directeur et mari d'une actrice charmante : que de fléaux à la fois et sur une seule tête !

PAUL SMITH.

(*La suite au prochain numéro.*)

REVUE CRITIQUE.

MESSE SOLENNELLE DE SAINTE-CÉCILE

COMPOSÉE POUR L'ASSOCIATION DES ARTISTES-MUSICIENS,

Par Ad. ADAM.

(Suite et fin.)

Un frémissement continu des violons divisés, qui soutiennent en *tremolo* et à quatre parties l'accord de *mi* bémol majeur ; des entrées concertantes d'instruments à vent, cor en *mi* bémol et clarinette en *si* bémol, qui réitèrent un appel doux et sonore ; enfin, une voix, une *seule* voix, la voix d'un ange ou d'une femme qui se dégage doucement de ce concert aérien et fait entendre un chant d'une exquise suavité ; c'est là ce qui transporte notre âme dans les régions éthérées où le coryphée des harmonieuses phalanges, au son des nœbles et des kinnors, entonne le cantique de gloire : *Gloria in excelsis Deo*! que répète avec lui le chœur des saints et des bienheureux. Cet effet angélique, substitué aux éclats bruyants par lesquels s'annonce habituellement le *Gloria*, est une nouveauté piquante en même temps qu'une heureuse inspiration. Je le considère comme un des plus beaux passages de la messe de Sainte-Cécile, et je trouve qu'il fait le plus grand honneur au goût et à l'imagination de M. Adam. Les quelques mesures dites *sotto voce* par les ténors et les basses en réponse au chant soutenu du soprano *solo*, marquent bien le contraste qu'indique le sens des paroles, et nous ramènent à la pensée de la terre en même temps que ces mots : *Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.* Suit un court dialogue entre la voix principale, qui redit le premier motif appuyé du trémolo des violons, et le chœur, qui y joint de temps en temps une sorte de pieux murmure ; puis éclate, sur une figure mouvementée en *crescendo* qui anime une grande partie de l'orchestre, la reprise du thème en un chœur général brusquement interrompu, vers la fin de la période, par un apaisement subit, par un *pianissimo* des instruments et des voix. Alors reparaît le passage en notes détachées, mais onctueuses, qui envoie aux hommes de bien sur la terre une fraternelle et consolante bénédiction. L'épisode en style lié sur les paroles : *Laudamus te, benedicimus te,* etc., n'est pas aussi remarquable sous le rapport de la mélodie que ce qui précède, mais il se recommande par une belle couleur harmonique et par des modulations bien choisies et bien amenées. Je dois signaler une transition d'*ut* mineur en *ut* bémol majeur (*si* majeur) d'un effet saisissant. L'*Agnus Dei*, qui forme comme un petit morceau encadré dans le *Gloria*, prend le mouvement de l'*allegretto*, mais sans porter atteinte à la gravité du caractère religieux. L'auteur y traite l'orchestre avec une grande circonspection pour éviter de couvrir les voix ; il y introduit des nuances qui prêtent à l'expression chaste de la mélodie toutes les grâces du mystère. Un peu après, la composition revient au style pompeux et solennel. Les mots *Ad dexteram (qui sedes ad dexteram patris)*, qui parlent de la grandeur de Dieu, motivent l'entrée du grand jeu de l'orgue et de la masse instrumentale, dont l'étreinte énergique, prolongée pendant quatre mesures, forme un excellent contraste avec les sons débiles, plaintifs du *Miserere nobis* qui suit immédiatement et qui parle de la misère de l'homme. Au moyen de ses premiers éléments, le *Gloria* se poursuit et s'achève. Nous voyons reparaître la figure mouvementée de tous les instruments à cordes, sur laquelle plane majestueusement le thème archangélique nourri de la puissante sonorité du chœur et soutenu par les instruments à vent en accords plaqués ; nous voyons reparaître aussi le trémolo aérien des premiers et des seconds violons, ainsi que le chant céleste qui accompagne. Puis, quand les mots : *Amen, amen*, portés sur de mélodieux arpéges, comme la prière sur les ailes des chérubins, ont été se perdre et mourir avec les sons dans les profondeurs de l'infini, nous entendons trois grands coups secs de l'orchestre qui nous annoncent que les chants divins ont cessé, et qu'il ne reste plus à l'homme, de cette adorable vision, de cet ineffable concert, qu'une douce espérance et un délicieux souvenir.

Je l'attends au Credo, cela se dit vulgairement en parlant d'un compositeur, pour donner à entendre que le *Credo*, sous le rapport de l'expression dramatique, est un des morceaux les plus difficiles à traiter. J'ignore si on a attendu M. Adam. En tout cas, il n'a trompé l'attente de personne. Son *Credo* est le véritable symbole de son talent. C'est une composition qui a de la verve, de la franchise, du style et de la couleur. Dès les premières mesures on prévoit que l'œuvre ne sera ni insignifiante, ni aride, et que les rayons de la foi y répandront la chaleur et la vie. L'auditeur est tout d'abord frappé de l'accent de profonde conviction avec lequel sont déclamés les mots : *je crois!* Ces mots, trois fois répétés, préparent à merveille ce qui va suivre. C'est mieux qu'un simple exorde, c'est l'énonciation énergique de la proposition principale, de la pensée par excellence, de celle qui renferme le symbole tout entier.

Pour appuyer le sens de cette proposition fondamentale, le compositeur a l'heureuse idée de commencer par l'accord de dominante du ton de *sol* mineur, ton dans lequel est écrit le morceau. Puis il formule une cadence finale comme si tout était dit. Mais à peine cette cadence est-elle formulée, que débute la véritable phrase mélodique, le thème auquel un baryton solo imprime la douce gravité de son timbre moelleux. Aux mots : *Et ex patre natum*, les basses et les ténors rentrent dans l'ensemble, les voix se groupent avec art, et le chœur tout entier poursuit le symbole sur une figure discursive exécutée *staccato* par les violoncelles et les bassons. Il y a plus loin une progression harmonique qui ne saurait passer inaperçue. Le chant en est placé dans la partie grave de l'orchestre. Elle a beaucoup de couleur, et prépare *pianissimo* l'importante péripétie de l'*Incarnatus est*. Ici, l'intérêt redouble. Dans une mesure à 2/4 et dans un mouvement d'*andantino non troppo*, M. Adam cherche à peindre discrètement le mystère de l'incarnation. Un chant suave dit *sotto voce*, un accompagnement en sons prolongés et soutenus, un doux murmure d'instruments à vent résultant de la broderie d'une pédale supérieure, tels sont les procédés dont il s'est servi dans ce passage, auquel il eût été bien difficile, sinon ridicule, de donner un sens plus précis. L'expression mélancolique qu'on y remarque et dont on est touché, suffit pour faire connaître que le Christ se prépare à l'initiation douloureuse des misères humaines, et que, près de se faire homme, il ressent déjà toutes les douleurs auxquelles l'homme est en proie.

Au *Crucifixus*, l'intérêt musical passe dans l'orchestre, que sillonnent en tous sens des fusées de quadruples croches. Le *Resurrexit* est bien ménagé. Il n'éclate pas sur-le-champ d'une manière pompeuse et solennelle. Cette explosion n'a lieu qu'aux mots : *Et ascendit in cœlum*, après un trait chromatique ascendant, exécuté à l'octave et à l'unisson par les instruments à cordes. Nous glisserons sur un petit quatuor vocal qui intervient peu après, et qui a pourtant son mérite, pour arriver plus vite à la phrase *et vitam venturi*, où le compositeur reproduit très-heureusement le chant délicieux du coryphée céleste dans le *Gloria*.

L'*Offertoire*, duo pour contralto et baryton, a un caractère très-religieux, et présente un contre-point plus travaillé, plus sévère que celui des autres parties de la messe. C'est le baryton qui commence ; le contralto redit le thème à la quinte après une sorte de ritournelle qui est un peu longue et qui serait dans le cas de dérouter l'oreille d'un amateur. Il y a des intonations assez difficiles, et même une certaine étrangeté dans les imitations canoniques qui apparaissent vers le milieu du morceau ; mais l'originalité du développement mélodique sur les mots *Veni, sponsa Christi*, rachète promptement ce léger défaut. La facture de cet offertoire est, en général, très-élégante ; elle prouve que M. Adam n'a jamais été sérieusement brouillé avec le style scientifique. Une mélodie bien accentuée et facile à retenir, une harmonie pleine et sonore, une instrumentation riche en effets variés et puissants, telles sont les qualités du *Sanctus*. Cette brillante production compte un grand nombre d'admirateurs. Ainsi que dans le *Crédo*, le début s'opère ici sous forme de cadence finale pour mieux

exprimer l'accent profond de la foi religieuse. Quel mouvement ! quel feu dans l'orchestre ! Tout s'anime, tout se colore, tout se prépare à célébrer dignement le *Dieu des armées du ciel*. M. Adam a si bien compris que telle était la signification des mots *Deus sabaoth*, qu'au lieu de faire retentir ici quelques vulgaires fanfares de trompettes, il a mieux aimé confier à l'orgue et aux harpes l'accompagnement du joli solo de soprano qui chante la gloire du Seigneur. L'orchestre et le chœur rivalisent d'éclat pendant toute la durée de ce morceau, comme pour démontrer la puissance que le savoir communique à l'inspiration, quand il en règle les forces dans une juste mesure. Autant le *Sanctus* est sagement impétueux, autant l'*O salutaris* est noblement recueilli. Le chant des voix d'homme y répand beaucoup de gravité. M. Adam semble pénétré des beaux effets dont cette espèce de chant est susceptible. Si la partie chorale est bien traitée, l'instrumentation est fort habile. L'orchestre s'efface quelquefois pour laisser dominer exclusivement les voix ; puis, quand celles-ci, après avoir marché quelque temps seules, risquent de faiblir ou de s'embarrasser dans des intonations douteuses, l'orchestre, comme un prévoyant Mentor, reparaît aussitôt pour les guider et les affermir.

C'est dans le mouvement modéré de l'andantino et dans le ton velouté de *la* bémol majeur que l'auteur de la messe de Sainte-Cécile, en s'inspirant du texte de l'*Agnus Dei*, exprime les ardeurs d'une âme avide de l'appui et de l'amour de son Dieu. Cette nouvelle composition se recommande par une mélodie tendre et expressive, accompagnée d'une manière charmante. Dans les rhythmes, tantôt palpitants, tantôt langoureux de l'orchestre, on devine les secrètes aspirations, les élans passionnés de la créature. On entrevoit le chœur qui s'agite et frémit doucement, semblable à une timide colombe qui bat de l'aile.—Il y a un endroit dans le courant du morceau où l'oreille est agréablement surprise par un joli dialogue entre la voix et les sons doux de la clarinette. Cet instrument, après avoir concerté, transforme son dessin mélodique en onduleux arpéges, et continue d'accompagner de la sorte la partie vocale, que doublent alors la flûte et le hautbois. Cette partie de clarinette solo est assez importante sous le rapport de l'expression pour exiger un artiste doué des plus précieuses qualités du virtuose : le style et le goût.

Après l'*Ite missa est*, le motif du *Sanctus* est repris par deux voix de femmes sur les paroles : *Laudate Dominum*, pendant que l'orgue et les harpes marient encore une fois leurs sons harmonieux. A la fin, le chœur s'unit aux deux voix principales, et toutes les masses se confondant, forment un ensemble vigoureux et plein d'éclat. Ainsi se termine l'œuvre de M. Adam, œuvre doublement belle, puisqu'elle est à la fois une œuvre d'art et une œuvre de bienfaisance. Composée, comme chacun sait, pour la grande et utile Association fondée par M. le baron Taylor, elle a servi jusqu'à présent à enrichir des pieuses offrandes de la charité la caisse des artistes-musiciens. Il s'en prépare une audition splendide dans la cathédrale de Strasbourg, et tout fait présumer qu'avant peu il n'y aura pas une seule église de France qui n'ait retenti du bruit de ses accords. Honorée du patronage de Mgr l'archevêque de Paris, l'un des protecteurs les plus éclairés et les plus bienveillants que les beaux-arts et les artistes aient jamais rencontré parmi les membres du clergé catholique ; honorée d'un patronage plus illustre encore, celui d'une sainte que les musiciens considèrent comme la reine des chants célestes, la messe de Sainte-Cécile ne peut manquer d'avoir un succès de longue durée. Cette production, d'ailleurs, est essentiellement conciliatrice ; elle prouve que l'on peut, sans témérité coupable, allier l'élément dramatique à l'élément religieux ; elle prouve aussi qu'on peut éviter les arides combinaisons du style d'école, sans tomber dans les platitudes mélodiques que certains compositeurs, dépourvus de goût et d'inspiration, transportent scandaleusement de l'orgue des rues sur l'orgue du sanctuaire ; elle prouve, enfin, que tout artiste de talent et de génie, quelle que que soit la forme du culte qu'il ait embrassé, est apte à chanter dignement les louanges du Très-Haut, pourvu qu'un rayon divin éclaire et vivifie son âme, pourvu qu'il reconnaisse la vérité auguste, la promesse radieuse contenue dans cette belle sentence :

MUSICA PRÆLUDIUM EST VITÆ ÆTERNÆ.

GEORGES KASTNER.

Le *Moniteur* contenait hier samedi la note suivante :

« Les concours prochains du Conservatoire de musique vont donner lieu à la première application du règlement du 22 novembre 1850.

» Quelques journaux, dans une intention peu bienveillante, ont cherché à accréditer l'opinion qu'une disposition nouvelle avait été prise par M. le ministre de l'intérieur relativement au partage des prix entre deux ou plusieurs élèves. Il n'en est rien ; l'abus du partage des prix avait frappé tout le monde. Il a été donné notamment, l'année dernière, dans une classe de solfége, huit premiers prix, huit seconds prix, et un accessit a été partagé entre seize élèves.

» Pour mettre un terme à un pareil abus, signalé d'ailleurs dans un rapport émané d'une commission, composée en majeure partie de professeurs du Conservatoire, une prescription générale a été établie par l'art. 88 du règlement du 22 novembre 1850.

» Cet article est ainsi conçu : « Il ne peut être décerné plus d'un » premier prix, d'un second et de trois accessits gradués dans toutes » les branches de l'enseignement pour les élèves de chaque sexe, dans » les classes où ils concourent séparément. »

» Cette règle n'est cependant pas absolue, et l'on a prévu le cas où les juges hésiteraient à se prononcer définitivement entre les mérites différents et néanmoins égaux de deux élèves.

» L'article 90 a donc disposé : « Toutefois, dans le cas où, à l'una- » nimité, le jury déciderait que deux élèves ont fait preuve d'un mérite » égal, un premier prix pourra être décerné à chacun d'eux. »

» Comme on le voit, toutes les garanties ont été données pour assurer une juste et équitable répartition des prix, et l'administration doit veiller à l'exécution du règlement du 22 novembre 1850, dont les dispositions ont eu pour but de conserver la gloire de notre première école musicale, et d'empêcher que les récompenses fussent discréditées par la profusion même avec laquelle on les accorderait. »

Nous nous associons complétement à la pensée qui a dicté la note qu'on vient de lire. Seulement, pour rester toujours dans le vrai, nous ferons observer que l'abus des prix de solfége n'avait pas été porté aussi loin que la rédaction de la note pourrait le faire croire. En effet, il ne s'agissait pas du concours d'une classe *unique*, mais de toutes les classes de solfége, et le Conservatoire n'en compte pas moins de dix-sept ; le nombre des concurrents pour les deux sexes s'élevait à quatre-vingt-cinq, et les élèves femmes y entraient pour soixante-quatre.

Du reste, l'expérience qui aura lieu cette année fera voir si les sages dispositions du nouveau règlement peuvent s'appliquer aussi bien au solfége qu'à toutes les autres branches de l'enseignement, ou si, au contraire, les concours du solfége ne demandent pas une réglementation toute particulière.

En attendant, ce qu'il est bon de rappeler, c'est que le règlement du 22 novembre 1850 n'a fait que sanctionner une disposition qui existait dans les règlements antérieurs, et qui proscrivait le partage des prix, hormis dans certains cas exceptionnels.

Le règlement du 22 novembre 1850 n'a innové qu'en ce point qu'il ne s'est pas borné à défendre le partage, mais qu'il a fourni les moyens de l'éviter, comme en peut s'en convaincre en lisant l'article 89, conçu en ces termes : « Dans le cas où le scrutin attribuerait le même prix à » deux ou plusieurs élèves, ce prix appartiendrait à celui qui *aurait* » *réuni le plus de voix*, et, en cas d'égalité de suffrages, *au plus âgé*, » à l'exclusion des autres. »

Loin d'être conçu dans un esprit restrictif et avare, le nouveau règlement a, au contraire, décidé que, dans les concours de déclamation lyrique et dramatique, les deux sexes auraient droit à des prix dis-

tincts, au lieu de se les disputer l'un à l'autre ; il a aussi fondé deux mentions d'encouragement, constatées par des médailles, pour les classes préparatoires de piano, qui, jusqu'alors, n'obtenaient aucune récompense.

C'est donc une amélioration réelle que le nouveau règlement apporte à l'enseignement et à l'École : ceux qui la méconnaissent à présent ne tarderont pas à lui rendre hommage.

Nos abonnés reçoivent avec le présent numéro la romance de ZERLINE, le dernier opéra d'Auber, si admirablement chantée par Mlle Alboni au deuxième acte de cet ouvrage.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, l'*Enfant prodigue*.

*** Voici encore une semaine d'été qui, pour l'affluence et les recettes, a ressemblé aux semaines d'hiver. Lundi, la *Favorite;* mercredi, le *Prophète;* vendredi, les *Huguenots* composaient le spectacle, et exerçaient leur force attractive tant sur les nationaux que sur les étrangers, dont le nombre est considérable en ce moment.

*** Dans la *Favorite*, M. Delagrave chantait le rôle de Fernand avec un talent véritable ; il a été applaudi comme il méritait de l'être. Nous l'entendrons bientôt dans le *Comte Ory,* dont les études se poursuivent et touchent à leur terme.

*** Mlle Masson et Chapuis remplissaient les deux grands rôles du *Prophète*. Mlle Masson dans celui de Fidès gagne en puissance et en effet; Chapuis fait aussi des progrès remarquables.

*** Dans les *Huguenots*, Gueymard a obtenu un triomphe complet. Au quatrième acte, il a électrisé tout l'auditoire et mérité le rappel. Mlle Poinsot a fort bien chanté et joué le rôle de Valentine.

*** D'après une note que plusieurs journaux ont publiée, *Robert-le-Diable* compte à Paris 323 représentations ; les *Huguenots*, 206, et le *Prophète*, 101, non compris le nombre des actes qui ont é é joués séparément, dans des représentations extraordinaires. Les recettes des cent premières du *Prophète* se sont élevées à la somme de 788,075 fr. 70 c.

*** A l'occasion des fêtes que la Ville de Paris va célébrer, et auxquelles sont invités les membres de la commission royale de l'Exposition de Londres, une représentation solennelle sera donnée à l'Opéra le mercredi, 6 août. Cette représentation, pour laquelle la Ville retiendra d'avance plusieurs centaines de places, se composera du 1er acte de la *Juive*, du 2e acte de l'*Enfant prodigue*, et du 4e acte des *Huguenots*, exécutés par les premiers sujets et ornés d'un luxe extraordinaire de danses et de divertissements. On y verra en effigie le fameux palais de cristal, et on exécutera une cantate expressément composée pour la circonstance.

*** Duprez a quitté l'Angleterre : il nous est revenu avec sa fille, dont les débuts ont été si brillants l'hiver dernier au Théâtre-Italien. Le grand artiste se repose un instant des succès qui ont duré tant d'années.

*** Barroilhet est de retour de son voyage en Espagne, où il a chanté pendant plusieurs mois sur le théâtre royal de Madrid, l'*Oriente*.

*** La *Part du Diable* a reparu dimanche dernier. Ce charmant ouvrage de Scribe et d'Auber ne pouvait manquer d'être également bien accueilli par tout le monde. Mlle Petit-Brière chantait pour la première fois le rôle de Carlo, et s'est fort bien acquittée de cette tâche. Le costume de cavalier espagnol convient à sa taille, et sa voix, ainsi que sa méthode, convient à la musique. Audran, qui remplissait le rôle de Rafaël, s'y est aussi montré avec distinction.

*** Battaille arrive de Bruxelles: il y a joué et chanté avec un grand et beau succès. Il a successivement paru dans le *Val d'Andorre*, dans le *Songe d'une nuit d'été*, dans la *Dame de Pique* et le *Toréador*. Il désirait se montrer dans la *Fée aux roses*, mais l'état de la troupe ne l'a pas permis. Dans le *Val d'Andorre*, par lequel il débutait, on l'a rappelé après les couplets du *Soupçon* et à la fin de l'ouvrage. Dans le second acte et la romance du troisième, de la *Dame de Pique*, il a aussi produit beaucoup d'effet.

*** La reprise du *Diable à l'école* a eu lieu lundi. Mlle Meyer a joué le rôle de Fiamma avec sa supériorité ordinaire, avec le charme que son talent imprime à tous les rôles qui lui sont confiés.

*** Il est question de remettre à la scène le *Joseph*, de Méhul.

*** Le bail entre les propriétaires du Théâtre-Historique et M. Edmond Seveste, directeur du troisième théâtre lyrique, a été signé la semaine dernière en même temps que le devis des travaux importants qui vont être exécutés dans la salle pour l'approprier au genre nouveau. Par suite des dispositions arrêtées, l'ouverture du théâtre n'éprouvera pas de retard : elle aura lieu au commencement du mois de septembre prochain.

*** Une demande de prorogation de la loi sur la police des théâtres a été présentée par M. le ministre de l'intérieur à l'Assemblée législative, qui en a voté l'urgence. Après délibération dans les bureaux, M. Frémy, l'un des membres de la Commission des théâtres, a été nommé rapporteur.

*** Hier samedi, les concours à huis clos ont commencé au Conservatoire de musique et de déclamation. Le jury a jugé le concours d'harmonie. Il n'y a pas eu de premier prix. M. Taite, élève de feu Hippolyte Colet et de Reber, a obtenu le second prix; M. Poisson, le premier accessit, et M. Valenti, le second. Ces deux derniers concurrents sont élèves de M. Elwart. Ensuite a eu lieu le concours pour les deux mentions d'encouragement, que le règlement nouveau accorde aux élèves des classes consacrées à l'étude du clavier, c'est-à-dire classes préparatoires de piano. Ces deux mentions ont été décernées à Mlle Devismes, élève de Mlle Jousselin, et à Mlle Zolobodjean, élève de Mme Beaufour. Les concours à huis clos continueront lundi, mardi et mercredi; les concours publics commenceront jeudi et procéderont jusqu'au jeudi de l'autre semaine inclusivement, ainsi qu'il suit : piano, chant, violoncelle et violon, opéra comique, instruments à vent, grand opéra, tragédie et comédie.

*** Prudent vient de lancer dans le monde musical une composition nouvelle qui a pour titre les *Champs*, et qui sera le digne pendant de sa sœur aînée, intitulée les *Bois*. Le mérite et le charme sont égaux, le succès encore plus brillant, et plus rapide. On a vu rarement un morceau de piano être enlevé par le public avec un empressement aussi général.

*** M. Henry Salomon, artiste très distingué de l'Opéra de Berlin, est à Paris en ce moment. C'est une des meilleurs basses chantantes de l'Allemagne.

*** Mlle Corbari, dont on se rappelle la belle voix, et qui depuis quelques années s'est partagée entre les théâtres de Londres et de Saint-Pétersbourg, est en ce moment à Paris.

*** La *Vallée d'amour* et l'*Alouette*, tels sont les titres de deux morceaux composés par Stephen Heller, le premier sur une mélodie de Mendelssohn, le second sur une mélodie de Schubert. Une nouvelle édition de ces compositions excellentes et charmantes vient d'être publiée : l'auteur les a revues lui-même, et, en les revoyant il a fait ce que lui seul pouvait faire : il en a resserré le tissu, de manière à les abréger pour en augmenter l'effet délicieux. Ce sont deux petits chefs-d'œuvre de plus dont la musique lui est redevable.

*** Pour ajouter à la solennité de la fête de sa paroisse, M. le curé de l'église de Saint-Vincent-de-Paul avait arrêté que le grand orgue, qui cependant n'est pas tout-à-fait terminé, serait touché samedi passé, anniversaire de la fête du patron de cette nouvelle maison de Dieu. Ce jour et le lendemain, dimanche, M. Pietro Cavallo, organiste titulaire de St-Vincent-de-Paul, s'est fait entendre sur le nouvel orgue de M. Cavaillé-Coll. L'artiste et le facteur ont dû être contents de cette double épreuve ; elle a produit le meilleur effet sur les fidèles qui n'ont en eux que le sentiment des sonorités religieuses et grandioses, et sur les connaisseurs qui se sont fait un vrai plaisir de venir écouter ce magnifique instrument, joué par un organiste de talent, au style classique et pur, et parfois aussi pompeux, énergique et passionné, comme le drame divin de la messe et les hymnes de vêpres permettent de l'être à tout artiste ou compositeur habile qui sait s'élever par la pensée à la hauteur de son art.

*** Albert Sowinski vient de donner un beau concert dans l'établissement des Sables-d'Olonne. Sa fantaisie sur l'*Enfant prodigue* n'y a pas moins plu qu'à Poitiers et autres villes. Sowinski a dû se rendre à Napoléon, et partir de là pour La Rochelle et Royan.

*** L'assemblée générale des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, présidée par M. le baron Taylor, a eu lieu lundi dernier, dans la grande salle du bazar Bonne-Nouvelle. Comme les années précédentes, c'est M. Dauzats, l'un des vice-présidents, qui a présenté le compte-rendu des travaux de l'année et des résultats obtenus. L'association est propriétaire d'une rente perpétuelle de quinze mille et quelques cents francs. Depuis qu'elle est fondée, elle est venue au secours de plus du dixième de ses membres. Après la lecture du compte-rendu, on a procédé au remplacement ou à la réélection des membres sortants. Les suffrages se sont réunis sur MM. L. Cogniet, Justin Ouvrié, Bazin, Philipoteaux, Paul Delaroche, Horace Vernet, L. Petit, Johannot, Dadure, Desmaisons, Husson, Watelet, Normand, Coignard, Quantinet, Max David, Huvé, Lesueur et le colonel Langlois.

*** Fischhoff, l'excellent pianiste de Vienne, est à Paris en ce moment.

*** Nous publions la lettre suivante adressée par Halévy à M. Panseron, à l'occasion du nouveau solfége à changemens de clefs, faisant suite au solfége d'artiste, composé par ce dernier.

« MON CHER PANSERON.

« Je te remercie sincèrement du souvenir d'ancienne amitié que tu m'as donné en me dédiant ton dernier solfége. J'ai parcouru avec beaucoup de soin et d'intérêt cette nouvelle publication, qui complète la série d'ouvrages si remarquables que tu as composés dans l'intérêt des bonnes études. C'est presque toujours du point de départ que dépend le plus ou moins de succès qu'obtiennent les élèves. En se réservant de tes excellents solféges, les jeunes musiciens reçoivent à l'instant même de bonnes leçons de goût et de style. Ainsi mis sur la bonne voie, ils n'ont plus qu'à marcher devant eux. Tes ouvrages forment un véritable cours d'études, depuis la gamme jusqu'aux difficultés de tous genres que compte l'écriture musicale. L'étendue naturelle de la voix est toujours respectée, et tu ne demandes jamais d'efforts ni à la voix, ni à l'intelligence, puisque tout est gradué musicalement et logiquement. Je te félicite donc, mon cher Panseron ; le succès de tes ouvrages n'est que la juste récompense du soin, du talent et de la conscience que tu as apportés dans la composition de tes œuvres, déjà si nombreuses et si justement appréciées.

» Ton ancien ami, F. HALÉVY. »

25 juillet 1851.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Dresde*, 19 juillet. — La représentation du *Barbier de Séville*, qui a eu lieu hier, et dans laquelle Mlle Lagrua remplissait le rôle de Rosine, nous a fait sentir d'avance la perte qui nous menace, cette éminente cantatrice devant quitter incessamment notre théâtre et Dresde, sa ville natale, pour se rendre à Paris, où elle est appelée par un brillant engagement au grand Opéra.

Mlle Lagrua, qui depuis peu seulement appartient au théâtre royal, a conquis rapidement la faveur du public : le rôle de Rosine a été pour elle l'occasion d'un véritable triomphe, qui a confirmé ses succès dans *Robert-le-Diable* et *Don Juan*. Le grand air de la *Gazza ladra*, qu'elle a chanté dans la leçon de musique, au 2e acte, a fait *furore* : l'air a été redemandé au milieu d'applaudissements qui ne finissaient pas. Nous regrettons d'autant plus vivement le prochain départ de Mlle Lagrua, que de toutes les cantatrices que nous avons entendues depuis Mme Schroeder-Devrient, elle est la seule qui aurait pu remplacer cette grande artiste, qui a laissé parmi nous des souvenirs ineffaçables.

— Cette semaine ont eu lieu la deuxième et la troisième représentation de la *Grande-Duchesse*, par M. de Flotow. Ce charmant opéra est encore au répertoire pour la semaine suivante ; preuve évidente de son succès.

*** *Leipzig.* — La *Dame de Pique* sera le premier opéra nouveau que l'on donnera lors de la réouverture du théâtre.

*** *Berlin.* — M. Grunbaum a traduit en allemand le texte de l'*Enfant prodigue*. Cet opéra doit être représenté incessamment à Vienne, Pesth, Graetz, Breslau, Kœnigsberg, Varsovie et Pétersbourg. — On annonce l'arrivée de Mlle Rachel pour les premiers jours du mois prochain. La représentation de *Fanchon*, ancien opéra de Himmel, exécuté au théâtre royal, par la troupe de Kœnigsberg, a dû avoir lieu le 24. — *Olympie*, de Spontini est à l'étude pour être joué le 15 octobre.

*** *Mecklenbourg-Schwerin.* 19 juillet. — Le théâtre de Dobberan est devenu la proie des flammes dans la matinée même du jour où devait avoir lieu sa réouverture. Ce théâtre, bâti en 1847, passait à juste titre pour l'un des plus beaux de l'Allemagne. Il a été entièrement consumé, ainsi que deux bâtiments voisins, qui renfermaient les décors et les costumes. Tout porte à croire que ce sinistre est le résultat d'un crime.

*** *Francfort.* — Roger doit se rendre de Francfort à Hambourg, puis à Dresde. A partir de septembre, Roger est de nouveau engagé pour un mois à Berlin.

*** *Pesth.* — Le théâtre allemand n'a pu se maintenir malgré la subventione du gouvernement ; il vient de suspendre ses représentations.

*** *Berne.* — Le grand festival de la Suisse avait attiré à Berne un grand nombre d'amateurs et d'artistes. De Soleure, Bienne, Burgdorf, Thoun, il était venu 200 chanteurs et 200 instrumentistes. Parmi les principales compositions qui ont été exécutées, on cite la symphonie héroïque de Beethoven et le *Messie* de Haendel.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— M. Nicolas Pianchi, luthier, élève, membre décoré de l'Académie de Crémone, a l'honneur d'annoncer qu'il a transféré son domicile maison Frascati, rue Richelieu, n° 112.

BRANDUS et Cie, Editeurs des

ŒUVRES DE STEPHEN HELLER

NOUVELLE ÉDITION REVUE ET SIMPLIFIÉE DE

LA VALLÉE D'AMOUR

Mélodie de MENDELSSOHN — pour le Piano. — Op. 67. Prix : 5 fr.

ET DE

L'ALOUETTE

Mélodie de SCHUBERT, — Caprice brillant pour le Piano. — Op. 68. Prix : 5 fr.

DU MÊME AUTEUR :

Op. 12. Rondoletto sur la Cracovienne de la Gypsy . . . . . 6 »
13. Divertissement brillant sur les Treize . 6 »
15. Rondino brillant sur la cavatine des Treize . . . . . 6 »
17. Caprice sur le Shérif . . . . . 6 »
22. 4 Rondos faciles sur la Favorite, en 2 livres. Chaque . . . . . 5 »
23. 4 Rondos faciles sur le Guitarrero, en 2 livres. Chaque . . . . . 5 »
24. Scherzo 7 50
25. 2 Bagatelles sur Richard Cœur-de-Lion.
N° 1. Une fièvre brûlante . . . . . 5 »
N° 2. Un bandeau couvre les yeux . . 5 »
28. Caprice symphonique . . . . . 9 »
29. La Chasse, étude caractéristique . . . 6 »
30. Petite Fantaisie sur la Juive . . . . . 6 »
32. Boléro sur la Juive . . . . . 6 »
37. Fantaisie brillante sur Charles VI . . . 7 50
38. Caprice sur Charles VI 7 50
39. La Kermesse, danse néerlandaise . . . 6 »
40. Miscellanées, contenant un Impromptu, une Églogue et la Petite Mendiante . . 6 »
Op. 41. Caprice sur le Déserteur . . . . . 6 »
42. Valse élégante . . . . . 6 »
43. Valse sentimentale . . . . . 6 »
44. Valse villageoise . . . . . 6 »
48. Chant national de Charles VI . . . . . 6 »
48 *bis*. Pastorale . . . . . 6 »
49. 4 Arabesques, en 3 livres. Chaque . . . 6 »
50. Scènes pastorales en 2 livres. Chaque . . 6 »
52. Vénitienne . . . . . 9 »
53. Tarentelle . . . . . 9 »
54. Fantaisie 7 50
55. La Fontaine, caprice 7 50
56. Sérénade . . . . . 6 »
57. Scherzo fantastique . . . . . 9 »
58. Rêveries . . . . . 9 »
59. Valse brillante . . . . . 6 »
60. Canzonetta 7 50
61. Deuxième Tarentelle . . . . . 9 »
62. Deux Valses, en 2 suites. Chaque . . . 5 »
63. Capriccio . . . . . 5 »
64. Presto Capriccioso (Humoreske) . . . 7 50
65. Sonate . . . . . 15 »
Op. 66. La Marguerite du Val d'Andorre, caprice 7 50
69. Chant national de Mendelssohn, fantaisie 7 50
70. Caprice brillant sur le Prophète . . . 7 50
71. Aux mânes de Chopin, Élégie et Marche funèbre 7 50
72. { N° 1. Le Chant du matin . . . . 4 50 ; 2. Le Chant du troubadour . 4 50 ; 3. Le Chant du dimanche . . 4 50 }
73. { N° 1. Chant du chasseur . . . . . 3 » ; 2. L'Adieu du soldat . . . . 4 50 ; 3. Chant de berceau . . . . . 4 50 }
74. { N° 1. Fantaisie sur l'Enfant prodigue . . . . . 5 » ; N° 2. Valse brillante sur l'Enfant prodigue . . . . . 5 » }
75. { N° 1. Rondo, caprice sur la Dame de pique . . . . . 5 » ; N° 2. Romance variée sur la Dame de pique . . . . . 5 » }

Mélodies de F. SCHUBERT, transcrites pour piano seul.

1re COLLECTION.

N°s 1. Adieu 4 50
2. Les Astres 4 50
3. La Berceuse 4 50
4. La Jeune Fille et la Mort 4 50
5. La Jeune Mère 4 50
6. Rosemonde 4 50
7. La Sérénade 4 50
8. Ave Maria 4 50
9. La Barcarolle 4 50
10. La Cloche des Agonisants 4 50
11. Éloge des Larmes 4 50
12. La jeune Religieuse 4 50
13. Marguerite 4 50
14. La Poste 4 50
15. Le Roi des Aulnes 4 50

2e COLLECTION.

N°s 1. Le Chasseur des Alpes 4 50
2. Tu es le repos 4 50
3. Dans le Bosquet 4 50
4. Les Plaintes de la jeune fille 4 50
5. Impatience 4 50
6. Bonjour 4 50
7. Le Départ 4 50
8. Le Voyageur 4 50
9. La Truite 4 50
10. Sois toujours mes seules amours . . . 4 50
11. Le Pêcheur 4 50
12. Chanson des Chasseurs 4 50
13. L'Écho 4 50
14. Désir de voyager 4 50
15. Mes Rêves sont finis 4 50

Op. 30. **Heller** et **Ernst**. Pensées fugitives, pour piano et violon.

N°s 1. Passé . . . . . 5 »
2. Souvenir . . . . . 5 »
3. Romance . . . . . 5 »
4. Lied . . . . . 5 »
5. Agitato . . . . . 5 »
6. Adieu . . . . . 5 »
7. Rêverie . . . . . 5 »
8. Caprice . . . . . 5 »
9. Inquiétude . . . . . 5 »
10. Prière pendant l'orage . . . . . 5 »
11. Intermezzo . . . . . 5 »
12. Presto capriccioso . . . . . 6 »
Le même ouvrage arrangé pour piano seul, par Heller, et pour piano et violoncelle, par Heller et Lee. Chaque numéro 4 50

NOUVEAUTÉS PUBLIÉES CETTE SEMAINE :

FANTAISIE GRACIEUSE POUR PIANO ET VIOLON
sur
ZERLINE OU LA CORBEILLE D'ORANGES.
Par N. LOUIS.
Op. 214. — Prix : 9 fr.

OUVERTURE POUR ORCHESTRE
de
ZERLINE OU LA CORBEILLE D'ORANGES.
Prix : 20 fr.
La même en partition, prix : 20 fr

MOSAIQUE POUR CORNET A PISTONS
avec accompagnement de piano ou d'orchestre
SUR
L'ENFANT PRODIGUE,
Par FORESTIER et FESSY.
Prix : avec piano, 7 fr. 50 c. ; avec orchestre, 15 fr.

127e ET 128e BAGATELLE POUR LE PIANO
sur
ZERLINE OU LA CORBEILLE D'ORANGES.
Par A. LECARPENTIER.
Prix de chaque : 5 fr.

FANFARES NOUVELLES POUR
MUSIQUE DE CAVALERIE.
Trois morceaux choisis sur des motifs des *Huguenots*, 3 suites, prix de chaque . . . . . 10 »
Trois morceaux choisis sur des motifs de la *Favorite*, 3 suites, prix de chaque . . . . . 10 »
Par A. MOLET.

FANTAISIE POUR LE PIANO
sur la
TEMPESTA,
Par HENRI ROSELLEN.
Op. 127. — Prix : 7 fr. 50.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 31. 3 Août 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres, Delcy et Cie, 13, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue d'un demi-siècle, musique instrumentale (suite et fin), par **Edouard Fétis.** — Favart, sa vie et ses lettres (second article), par **Paul Smith.** — Revue critique, musique de violon, par **Henri Blanchard.** — Conservatoire de musique et de déclamation, concours annuels. — Nouvelles et annonces.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE. (1)

MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Le violon solo. — L'école française brille au premier rang. — Rode et Baillot solistes. — Triple personnalité de Kreutzer. — Du concerto et des modifications qu'il subit. — Habeneck violoniste et chef d'orchestre. — Succès de Lafont. — M. A. Boucher et les douaniers anglais. — M. de Bériot exécutant et compositeur. — Influence de Paganini sur la direction de l'école française. — Les concertos de M. Vieuxtemps. — L'éclectisme dans le violon.

Voici la troisième fois que le nom de Kreutzer se présente à nous. Nous l'avons rencontré en traçant les annales de l'opéra et de l'opéra-comique; nous le retrouvons en esquissant celles de l'art du violon en France. Il était de ces organisations privilégiées qui naissent avec toutes les aptitudes. Son père, musicien de la chapelle du roi Louis XV, lui donne les premières notions de musique, puis le met entre les mains d'Antoine Stamitz, violoniste qui avait une certaine réputation et qui lui enseigna les premiers principes du mécanisme. Kreutzer profite si bien de ces leçons, qu'à l'âge de douze ans il débute avec éclat comme virtuose et comme compositeur au Concert spirituel. Sa réputation d'habile exécutant grandit avec celle qu'il acquiert sur la scène lyrique. Le public ne se lasse pas plus d'entendre son violon que d'applaudir ses opéras. On le cite toujours à côté de Baillot et de Rode : dans les concours du Conservatoire, ses élèves prouvèrent qu'il avait le don de la transmission. La longue liste de ses œuvres, où nous avons déjà vu figurer des opéras, des ballets, des symphonies, se complète par une vingtaine de concertos, des quatuors en pareil nombre, des caprices, etc. On a beaucoup joué la musique de Kreutzer ; on la jouerait encore, si le concerto n'avait été détrôné par l'air varié. Nous avons à dire ici quelques mots de cette nouvelle révolution du goût musical.

Le concerto avait conservé sans altération son ancienne forme. Il demeurait, selon la tradition à laquelle nul n'osait toucher, coupé en trois solos que séparaient des ensembles d'orchestre appelés *tutti*. Viotti, Rode, Baillot, Kreutzer, Lafont, font tous leurs concertos de violon sur ce patron, qui sert également à Cramer, à Dusseck, à Hummel, à Kalkbrenner, pour leurs concertos de piano. Pour tous les instruments enfin, c'est le moule adopté ; on n'en connaît pas d'autre. Cependant les défauts de cette forme trop symétrique et trop languissante, décident quelques artistes à lui donner moins de développement, et l'on arrive au *concertino*, composé d'un solo *allegro*, d'un adagio ou andante et d'un mouvement final vif. Le plus célèbre des morceaux de ce genre est le fameux *Concert-Stuck* de Weber. Il est devenu le modèle à la mode ; presque tous les maîtres du jour l'ont emprunté, et ils s'en serviront jusqu'à ce qu'il soit usé à son tour. Déjà l'on trouve que cette nouvelle forme manque d'ampleur, et l'on essaie depuis quelque temps à revenir aux anciennes proportions, en faisant toutefois intervenir l'orchestre comme concertant. Mozart, créateur dans tous les genres, avait donné le premier exemple de cette forme ; Beethoven l'a rendue plus originale par la manière inattendue dont il a souvent interrompu le solo par les *tutti*. Mendelssohn, marchant sur les traces de ce dernier maître, a uni d'une manière plus intime encore l'orchestre avec l'instrument concertant. C'est à cette disposition qu'est dû le grand succès de son concerto en *sol mineur*.

Revenons aux violonistes de la première période du siècle, desquels nous nous serons occupé un peu longuement peut-être, mais qui devaient attirer notre attention comme fondateurs d'école. Après Rode, Baillot et Kreutzer, voici venir Habeneck, leur contemporain, leur émule, et comme eux professeur au Conservatoire. Habeneck prit une position à part dans le domaine de son art. Tandis que d'autres brillaient comme solistes, il s'appliqua particulièrement à l'étude et à la direction de la musique d'ensemble. C'était chez lui une vocation. Il le prouva par l'aplomb avec lequel il conduisait, n'étant encore qu'élève, les concerts d'essai du Conservatoire. Son principal titre de gloire sera toujours la perfection à laquelle l'orchestre de la Société des concerts était parvenu, sous sa direction, dans le rendu des symphonies de Beethoven. C'est là qu'il brilla vraiment sans rival. On n'oubliera pas non plus ce qu'il fit pour soutenir dignement l'honneur instrumental de la France à l'Opéra. Ses concertos, ses airs variés et ses morceaux de musique d'ensemble, ne l'ont placé, comme compositeur, qu'à un rang secondaire.

Après les chefs d'école, voici une brillante individualité ; voici un artiste dont la carrière fut des plus heureuses, et dont les œuvres, aussi bien que le talent d'exécutant, ont popularisé le nom. C'est de Lafont que nous voulons parler. Sa mère, violoniste elle-même, car Mlle Milanollo n'est pas la première de son sexe qui se soit livrée à la pratique de cet instrument plus masculin que féminin, sa mère lui mit l'archet à la main, et guida ses premiers pas à travers les obstacles du mécanisme. Il est encore enfant quand Bertheaume, son oncle, et violoniste distingué, l'emmène avec lui dans ses voyages. Le jeune Lafont se fait entendre dans des concerts où la foule se porte, et où on l'applaudit, soit qu'il exécute des concertos, soit qu'il chante des romances, car il est doué d'une fort jolie voix, et il remplit à lui seul la partie vocale et la partie instrumentale du programme. Quand il revient à Paris après avoir préludé ainsi à des succès plus sérieux, il prend des leçons de

(1) Voir au numéro 30 le commencement de cet article.

Kreutzer, dont les conseils achèvent son éducation, puis il se remet en route pour ne plus s'arrêter cette fois. Il parcourt l'Allemagne, l'Italie, l'Angleterre, la Russie, l'Espagne, et partout il recueille les marques du plus vif enthousiasme. C'est qu'en effet il joint à la plus belle qualité de son une justesse parfaite, une rare élégance, un moelleux et une dextérité rares, toutes qualités qui agissent sur un auditoire d'une façon certaine. Nul ne chante mieux que lui sur l'instrument chanteur par excellence, nul n'a plus de charme et de séduction. Il lui manque une dose de plus d'énergie; mais peut-on tout avoir? A Milan, il rencontre Paganini, lutte avec lui en plein théâtre de la Scala, et il a le bonheur de sortir sain et sauf de ce dangereux combat. Dirons-nous quelle vogue eut sa musique? Il n'est pas d'artiste, pas d'amateur, qui ne l'aient jouée, et qui ne lui aient dû des succès. Outre ses airs variés qui furent les modèles du genre, outre les duos qu'il a composés en collaboration avec les premiers pianistes du temps, il a écrit au moins deux cents romances, dont la vogue fut universelle. Il s'essaya aussi dans le style dramatique; mais la fortune ne le seconda pas dans cette tentative comme dans les autres. Son opéra de *Zélie et Terville*, joué à Feydeau en 1803, ne réussit pas. Pendant son séjour à Saint-Pétersbourg, il composa la partition d'un drame lyrique qui fut joué à l'Ermitage en présence de l'empereur. Là, les applaudissements ne lui manquèrent pas. La noblesse russe s'est montrée de tout temps hospitalière pour les artistes français.

Nous avons dit de Lafont qu'il devait être considéré plutôt comme une brillante individualité que comme un chef d'école. Nous devons ajouter cependant que son talent n'a pas été sans influence, et sans une très-heureuse influence sur la direction donnée par beaucoup de jeunes violonistes au développement de leurs facultés. Il leur a enseigné à joindre la grâce et le charme aux qualités classiques.

Nous allions oublier parmi les violonistes de la première partie du siècle, un virtuose dont l'originalité ne peut pas être contestée, et auquel ses excentricités, aussi bien qu'un mérite incontestable, ont procuré une renommée fondée sur des titres fort divers. Comme la plupart des solistes distingués de son temps, M. Alexandre Boucher débuta au Concert spirituel. Il y réussit; mais, préférant la vie aventureuse à la stabilité bourgeoise, il refusa une place à Paris, et partit pour l'Espagne. Séduit par son talent, le roi Charles IV le nomma premier violon solo de sa musique. Il passa plusieurs années à Madrid; puis il éprouva le besoin de revenir en France. De retour à Paris, il se fit entendre aux concerts de Mme Catalani, avec laquelle il partagea les bravos de la foule. A ceux qui douteraient du pouvoir de la musique, on peut citer le fait suivant : M. Boucher s'étant rendu en Angleterre et n'ayant pas eu la précaution de déclarer à la douane son beau Stradivarius, allait voir le précieux instrument saisi par les agents du fisc, quand l'idée lui vint de se servir du corps du délit lui-même pour attendrir ses juges. Il joua le *God save the king* avec tant d'expression, que ces derniers furent touchés et le laissèrent passer lui et son violon, sans même exiger le paiement des droits. M. Boucher avait un style d'exécution qui n'appartenait qu'à lui. Il poussait l'originalité jusqu'à la bizarrerie; mais on ne saurait nier qu'il n'ait eu beaucoup de chaleur et de hardiesse dans l'exécution. Il a composé dix concertos qui n'ont jamais été joués que par lui.

Au concerto, avaient succédé, comme nous avons dit plus haut, l'air varié et la fantaisie. Parmi les violonistes qui ont traité ce genre de musique, il n'en est pas dont les ouvrages aient joui d'une vogue plus générale et plus populaire que M. de Bériot. A la rigueur, cet artiste, ainsi que plusieurs autres solistes dont il sera question plus loin, devrait être considéré comme appartenant à l'école belge; mais l'histoire musicale de la Belgique est, pour la portion instrumentale, si intimement liée à celle de la France, qu'établir une distinction entre elles n'est guère possible. C'est à Paris que M. de Bériot a commencé sa réputation; c'est à Paris qu'il a publié tous ses ouvrages; c'est donc ici et non ailleurs qu'il convient de placer ce qui le concerne.

Un matin de l'année 1821, peu importe le mois et le jour, Viotti, alors directeur de l'Opéra, reçut la visite d'un jeune homme qui arrivait en droite ligne de la petite ville de Louvain, dans les Pays-Bas, pour lui demander des conseils. Le célèbre artiste était accoutumé à être l'objet de ces sortes de sollicitations; mais ce à quoi il n'était pas habitué, c'est qu'elles lui fussent adressées par un virtuose de tant d'espérance. Dès le premier morceau que lui joua de Bériot, car c'est de lui qu'il s'agit, il comprit ce qu'on pouvait attendre de cette organisation exceptionnelle. Il prédit un bel avenir au jeune artiste de Louvain, et l'on sait s'il s'est trompé. Est-il besoin de dire quelle brillante carrière, trop tôt interrompue au gré des admirateurs de son talent, a parcouru M. de Bériot? Faut-il rappeler ses succès en France, en Angleterre, en Italie, sans compter ceux qui ne lui feront jamais défaut dans sa patrie? Ne sont-ce pas là des faits de notoriété? Justesse parfaite, mécanisme sûr, sentiment délicat dans le phrasé, élégance parfaite dans l'agencement des traits, toutes les qualités qui séduisent dans un exécutant, M. de Bériot les possédait et il les possède encore. On n'a qu'un reproche à lui faire, c'est d'avoir rompu si tôt comme soliste, sinon comme maître et comme compositeur, avec le monde musical; c'est d'avoir condamné préma urément au silence l'instrument qui vibrait si bien sous son archet.

M. de Bériot n'a pas eu, comme compositeur, moins de réputation et moins de mérite que comme exécutant. On sait combien fut grande la vogue de ses airs variés. Partout on les a joués, on les joue et on les jouera longtemps encore. Ce qui les caractérise surtout, c'est la grâce, c'est le charme, c'est un cachet de haute distinction. On peut faire pour le violon de la musique plus difficile, plus compliquée, plus chargée de savantes combinaisons, mais on n'en fera guère de plus séduisante. Du reste, M. de Bériot a prouvé dans ses concertos qu'il pouvait aborder, lui aussi, la forme sévère. Maître habile, il a formé d'excellents élèves, depuis qu'il est attaché au Conservatoire de Bruxelles. Il vient encore de rendre un service signalé à l'enseignement, en composant pour les commençants une série d'études faciles et agréables, qui, tout en les initiant à la connaissance du mécanisme de l'instrument, leur épargnera l'ennui qui accompagne d'ordinaire les premiers exercices.

Le style de la musique de violon allait subir une transformation. Paganini s'avançait vers Paris, en traversant l'Allemagne, enthousiaste jusqu'au fanatisme de son merveilleux talent. Déjà plusieurs artistes, sans l'avoir entendu, mais guidés par l'examen de ses études, ainsi que par les relations des critiques allemands qui prétendaient avoir pénétré ses secrets, introduisaient dans leur exécution des traits à la Paganini. M. Hauman, tout jeune alors, fut le premier qui fit pressentir au public parisien le grand violoniste génois, en mêlant le pizzicato aux traits liés de l'archet. Brillant et hardi, abordant franchement les difficultés et les surmontant presque toujours avec bonheur, M. Hauman a grandi depuis son heureux début. Il est resté, parmi les violonistes de l'époque, un des plus habiles, un de ceux qui, en fait de mécanisme, osent le plus et avec le plus de succès.

Paganini arriva enfin. Nous n'avons pas à analyser le talent, disons mieux, le génie de l'illustre et bizarre artiste, puisque nous nous sommes proposé d'occuper seulement nos lecteurs de ce qui concerne l'école française; mais nous ne pouvons nous dispenser de signaler l'influence exercée momentanément sur la direction de cette école par le génie de Paganini. Ce fut à qui s'emparerait, pour les imiter, des nouveautés dont ce dernier venait d'enrichir le domaine de son art. Il n'y eut pas un violoniste, même parmi les plus indépendants par nature ou par système, qui ne colorât son style individuel d'une teinte, ou si l'on veut, d'une nuance de *paganinisme*. Quant aux imitations serviles, elles pullulèrent, ainsi qu'il arrive toutes les fois qu'il s'établit une nouvelle forme. Cela fut l'affaire de quelques années. Il est resté des traces profondes du passage de Paganini dans le domaine de l'art, mais on a fort heureusement renoncé à l'abus d'effets que le goût était loin de toujours avouer.

Combien de bons violonistes sortis des classes de Baillot, de Kreut-

zer, d'Habeneck, dont les noms se présentent à notre souvenir et que nous ne pouvons citer, si nous ne voulons être entraîné à dresser des listes sans intérêt pour nos lecteurs? Les artistes qui se sont distingués par quelque originalité et surtout ceux qui au mérite de l'exécutant ont joint celui de compositeur, voilà seulement ceux dont il nous est permis de parler pour ne pas étendre au-delà de toute mesure les limites de ce travail.

L'air varié tel que l'avaient traité Lafont et M. de Bériot servait toujours de type aux auteurs qui transcrivaient pour le violon les mélodies les plus saillantes des opéras du jour. Cependant il en est qui apportaient à cette forme des modifications indiquées par leur sentiment personnel. M. Ernst est un des violonistes-compositeurs qui sortaient volontiers des sentiers battus. Dans la plupart des morceaux qu'il a écrits et dont il était l'habile interprète, il a montré des instincts poétiques qui ne sont point le partage du plus grand nombre des musiciens. Il mérite à cet égard une mention particulière. Il lui est arrivé parfois de pénétrer trop avant dans le vague des idées romantiques; mais des inspirations d'une incontestable originalité assignent à ses ouvrages le rang le plus distingué.

On ne s'attendait à rien de nouveau dans l'art du violon, quand M. Vieuxtemps tomba un beau matin en plein Paris avec un morceau de sa façon, d'une excellente façon je vous jure, et qui devait causer une vive rumeur dans le monde artiste. Quoique M. Vieuxtemps fût très jeune encore, on le connaissait de longue date, parce qu'il avait débuté enfant sous les auspices de M. de Bériot. Depuis lors il avait voyagé, son talent s'était développé, il avait pris couleur. D'élève, en un mot, il était devenu maître. C'est de Saint-Pétersbourg qu'il arrivait en droite ligne; c'est sous le ciel froid de la Russie qu'il avait trouvé les choses nouvelles sur lesquelles il venait appeler l'attention et le jugement du public parisien. Personne n'ignore quelle sensation causa son premier concerto. Sans rien retrancher de l'intérêt de la partie principale, il avait beaucoup ajouté à celui de l'instrumentation, dont l'importance égalait celle d'une symphonie. Les récentes compositions de M. Vieuxtemps viennent d'être jugées comme étant la conséquence du même principe développé dans les meilleures conditions d'invention mélodique et de savoir. Ajoutez à cela un beau son, un mécanisme parfait, et vous aurez une juste appréciation du talent de ce jeune et célèbre artiste.

L'art du violon en est donc actuellement au point où l'a, nous ne dirons pas fixé, car il n'y a rien de fixe en musique, mais porté M. Vieuxtemps. Les concertos que nous venons de citer sont la forme la plus caractéristique sous laquelle il se présente. Pas plus en cela qu'en autre chose, du reste, on n'est exclusif en notre temps. Les beaux concertos et les charmants airs variés de M. Bériot gardent non-seulement toute leur valeur, mais encore tout leur succès; les amateurs passent tour-à-tour des gracieuses fantaisies de Lafont aux rêveuses élégies de M. Ernst; stimulés par l'exemple d'artistes consciencieux tels que MM. Alard et Dancla, dont l'exemple a fait des prosélytes, ils reviennent à l'ancienne, sérieuse et belle musique des maîtres d'autrefois.

Tandis que les virtuoses cités dans le courant de cet article imprimaient à l'art de nouvelles directions, d'autres, plus modestes, acceptant les principes posés par les maîtres, produisaient des œuvres de second ordre, ou, pour mieux dire, de seconde force, qui étaient plus à la portée des facultés du plus grand nombre des exécutants. Leur nom est resté dans le souvenir des amateurs dont leurs œuvres ont charmé les loisirs. Combien n'a-t-on pas joué jadis les duos de Bruni et de Martinn, les airs variés de Fontaine, imités de ceux de Lafont; combien ne joue-t-on pas encore les fantaisies de Panofka! Nous citons au hasard; cette liste deviendrait longue si nous n'étions décidé à nous abstenir des nomenclatures inutiles d'œuvres et de noms propres.

ÉDOUARD FÉTIS.

FAVART,

SA VIE ET SES LETTRES.

(Second article.) (1)

Favart était né le 13 novembre 1710, à Paris, dans la paroisse de Saint-Jean en Grève. Quoique depuis l'année 1735 il eût fait jouer nombre de pièces, il ne se regarda comme auteur établi, digne de ce titre, qu'à compter de la *Chercheuse d'esprit*, qui fut donnée en 1741. Dès lors, le théâtre de la Foire, berceau de l'opéra-comique et du vaudeville, n'eut d'autre providence que lui. Monet, le directeur, lui offrit deux mille livres par an, en sus de ses droits d'auteur, pour rajeunir les anciennes pièces, conseiller les jeunes auteurs, former les acteurs, diriger les répétitions. La fortune de Favart grandissait avec celle du théâtre, mais le péril croissait en même temps.

Le XVIIIe siècle ne fut qu'une longue croisade des grands théâtres contre les petits : dès que les grands ne faisaient pas d'argent, ils s'en prenaient aux petits. La foudre partait des hauts lieux, et les forains étaient anéantis jusqu'à ce qu'ils trouvassent quelque moyen adroit pour se relever et pour renaître. Quelquefois tous les grands théâtres s'accordaient dans leurs projets de destruction et de ruine; quelquefois ils étaient divisés. Ainsi, par exemple, en 1744, la Comédie française et la Comédie italienne se liguèrent pour la suppression de l'Opéra-Comique, malgré l'Académie royale de musique, intéressée à sa conservation. L'Opéra-Comique n'était que le vassal du grand Opéra, et grossissait de ses tributs féodaux ceux que le seigneur suzerain levait directement sur le public. C'était un financier nommé Berger qui gouvernait alors le grand Opéra, à ses risques et périls, dans une de ces périodes d'intermittence où le pouvoir royal se débarrassait du fardeau. La suppression fut prononcée; mais Favart adressa une supplique au roi : il réclama au nom des syndics et marchands de la foire, au nom des victoires pour lesquelles on allait célébrer des réjouissances publiques. Le placet débutait ainsi :

Ce jour, où l'on n'entend que des chants de victoire,
Ce jour de triomphe et de gloire,
Si nous n'obtenons ton secours,
Sera le dernier de nos jours.

Les syndics rappelaient en vile prose que les pluies continuelles avaient dérangé leurs calculs, et concluaient assez plaisamment, en revenant au langage poétique :

Que votre bonté nous seconde,
Par pitié, Sire, exaucez-nous!
Vous ferez le bonheur de tous,
Car nous devons à tout le monde.

Favart obtint d'abord un sursis d'un mois; Berger en obtint d'autres, et autorisa Favart à faire, pour le compte de l'Opéra, des engagements d'acteurs à l'Opéra-Comique. Qui l'eût deviné pourtant? Cette autorisation allait encore tourner à la gloire et au préjudice de l'entreprise : elle recélait des germes de splendeur et de mort.

Une dame Duronceray, femme d'un musicien du roi Stanislas, avait écrit de Lunéville à Favart pour lui offrir ses talents et ceux de sa fille, en qualité d'actrices et de danseuses. Mlle Duronceray n'avait que dix-sept ans : elle débuta à la foire Saint-Germain sous le nom de Mlle Chantilly, première danseuse du roi de Pologne. Son premier rôle fut celui de Laurence dans les *Fêtes publiques*, pièce composée par Favart à l'occasion du mariage du dauphin. Elle joua, chanta, dansa, de manière à enthousiasmer le public et à faire fermer le théâtre, que rien ne compromettait plus que le succès. L'auteur ne fut pas le dernier à se laisser séduire par les charmes et les talents de la jeune artiste; mais ces talents et ces charmes effrayèrent tellement les grands théâtres que la sentence de mort contre l'Opéra-Comique fut prononcée définitivement.

Favart et Mlle Chantilly n'avaient plus d'asile. Pour laisser à la troupe

(1) Voir le numéro 30.

supprimée le temps de se pourvoir, on lui permit de donner quelques représentations de pantomime, et ce privilége temporaire fut accordé à un certain Matheus, célèbre danseur de corde anglais. Favart improvisa les *Vendanges de Tempé* : Mlle Chantilly s'y montra de plus en plus ravissante. Le succès leur resta fidèle : il était donc clair que le théâtre ne pouvait durer. C'est alors que Favart se décida, vers la fin de 1745, à épouser la délicieuse artiste et à se faire directeur suivant l'armée, aux ordres du maréchal de Saxe, qui venait de remporter dans l'année même la victoire de Fontenoy. *Alas, poor* Yorick!!!

Que n'est-il possible d'effacer de la vie de Favart les quatre années qui vont suivre, années de fatigue, de luttes, de dangers incessants pour sa bourse, son honneur et sa vie! Favart en sortit vivant, c'est quelque chose; mais au prix de quelles angoisses, de quelles désolations! Voilà où notre siècle triomphe orgueilleusement sur son aîné; car, de nos jours, rien de semblable à ce que souffrit Favart ne saurait se reproduire. Les maréchaux de France auraient beau être amoureux, ils n'attaqueraient les directeurs qu'à armes égales; ils n'auraient pas, comme supplément à leur arsenal militaire, les lettres de cachet, les couvents, les exempts de police et la maréchaussée.

Favart commença par se rendre à Bruxelles, quartier général de son exploitation dramatique. Sa femme l'y rejoignit bientôt. « Ce fut là, » dit-il lui-même en quelques lignes de biographie significative, que » ses talents se développèrent, talents dangereux qui lui attirèrent, » ainsi qu'à son mari, les plus cruelles persécutions de la part de ceux » *qui devaient les protéger.* » Honnête Favart, qui avait compté sur la protection du maréchal de Saxe! Il est vrai que le maréchal ne s'entendait pas mal à entourer le pauvre mari d'illusions : il prenait soin de Favart comme de lui-même; il lui prodiguait les distinctions flatteuses, et Favart les lui rendait en gratitude, en estime. « Tout nous » annonce une bataille, écrivait Favart à sa mère; on est peut-être » actuellement aux mains. J'en attends le sort en sûreté; notre grand » maréchal sait trop bien son métier pour laisser le succès douteux. » En partant, il m'a envoyé deux très-beaux chevaux pour mettre à » mon carrosse. Il me donne tous les jours de nouvelles marques de sa » bonté; il vient de m'envoyer un lit de camp de satin rayé, de la » couleur de celui qui tapisse ma chambre à Paris : c'est la plus jolie » chose du monde. » Ne croirait-on pas lire la chanson du *Sénateur*, de Béranger, *Quel honneur! quel bonheur!*

Cependant, tout n'était pas roses dans le métier de Favart, indépendamment des fleurs dont le grand maréchal voulait lui tresser une couronne. Le directeur et l'auteur n'avaient pas toujours pour unique mission d'annoncer la bataille, comme le maréchal l'avait chargé de le faire pour celle de Tongres, et comme il le fit dans ces couplets, chantés à la fin du spectacle :

Nous avons rempli notre tâche;
Demain nous donnerons relâche;
Guerriers, Mars va guider vos pas.
Que votre ardeur se renouvelle;
A des intrépides soldats
La victoire est toujours fidèle.

Demain bataille, jour de gloire;
Que dans les fastes de l'histoire
Triomphe encor le nom français,
Digne d'éternelle mémoire.
Revenez après vos succès
Jouir des fruits de la victoire.

Favart fut encore chargé de célébrer le triomphe qu'il avait annoncé, et il le fit avec délicatesse pour les vaincus et les vainqueurs, comme l'attestent les vers suivants :

Anglais chéris de la victoire,
Vous ne cédez qu'aux seuls Français;
Vous n'en avez pas moins de gloire.

Mais à travers toutes ces *victoires* et toutes ces *gloires*, il y avait quelquefois de rudes moments à passer. Favart, obligé de suivre l'armée, n'avait pas toujours le carrosse et les beaux chevaux du maréchal pour le tirer des mauvais pas. On en jugera par quelques fragments de ses lettres à sa mère :

« Depuis que j'ai commencé cette lettre (datée de Lière, où le maré- » chal lui avait envoyé vingt-cinq bouteilles de son vin), voilà trois » villes où nous séjournons et d'où nous décampons brusquement au » moment de jouer. Nous avons quitté Anvers en six heures, Lière en » quatre, et nous sommes partis de Louvain au milieu de la nuit : » c'est apprendre à déménager promptement. J'avais fait construire en » cette dernière ville un théâtre qui m'avait coûté beaucoup d'argent : » nous en aurions beaucoup gagné sans la mort de Madame la dauphine. » Le spectacle a été suspendu trois jours; et, au moment, de le recom- » mencer, nous avons reçu la nouvelle du départ. Nous avons emporté » jusqu'à la dernière planche du théâtre. Nous sommes à présent à » Bruxelles, où nous attendons *en sûreté* le sort de la bataille que l'on » est à la veille de donner. On vient d'amener cent hussards français, » qui nous pillaient la nuit, en qualité de hussards ennemis : *ils ne se- » ront que pendus.....* La fatigue que je me donne semble procurer » de la force à mon tempérament. J'ai couché trois nuits sur des » planches, dans une bélandre hollandaise (petit bâtiment de transport), » où nous nous sommes embarqués avec tout l'équipage, et j'en suis » sorti plus robuste. Les hussards nous galopaient le long du rivage. » Un quart d'heure plus tard, nous allions jouer la comédie pour le » prince Charles. »

Dans une autre lettre datée de Bruxelles, Favart s'exprime ainsi : « J'ai été à l'armée, et je bénis le sort des plus misérables bourgeois » de Paris. J'ai passé là trois jours et trois nuits sans dormir, si ce » n'est debout, appuyé contre un arbre et les pieds dans l'eau. Le pain » m'a coûté quinze sous la liure; bien heureux d'en avoir trouvé. Il » n'y a que les vivandiers qui s'enrichissent, quoiqu'ils soient pillés de » temps en temps par les hussards. J'ai rencontré de ces messieurs » sur la route, et je m'en suis sauvé, je crois, par une faveur particulière » de Dieu. Ils nous ont attaqués entre Louvain et Indoigne, à la trouée » des bois de Merdal. Ils sont sortis au nombre de cent vingt. Notre » escorte, qui n'était alors que de trente hommes du régiment de Sep- » timanie, les a repoussés deux fois et m'a donné le temps de m'é- » chapper à la faveur du combat, sain et sauf, à travers les coups de » sabre et les coups de fusil. Il n'est revenu que six hommes de cette » escorte, le reste est demeuré sur le carreau. Le moins blessé des six » avait quatre coups de sabre. Jamais je n'ai vu un homme avoir si » bon courage; il était tout couvert de sang, qu'il perdait en abon- » dance, et il ne voulait pas qu'on le pansât avant qu'il eût achevé le » détail du combat; encore était-il obligé, pour parler, de relever son » nez et une partie de sa joue séparée par un coup de sabre et qui lui » tombait sur la bouche. » Quel image! quel tableau pour le gracieux auteur des *Vendanges de Tempé* et de tant d'autres pastorales!

Le cœur doux et bon de Favart s'endurcissait-il aux horreurs de la guerre, comme son corps à la fatigue? On serait tenté de le croire, en parcourant une lettre dans laquelle il se félicite du succès de ses affaires, des six cents livres qu'il fait par jour, l'un portant l'autre, du Turc de la foire Saint-Germain, que le maréchal paie, pour son spectacle, et dont il recueille tout le bénéfice, sans entrer dans les frais : il le croyait du moins! Ensuite il glisse en peu de mots sur les opérations militaires, sur les villes prises, les forts emportés *à la barbe des ennemis*, « et dont on ne parle pas parce que cela devient trop commun. » Apprenez donc seulement, écrit-il à sa mère, que nous avons pris » hier le fort Saint-Philippe. On y a fait une exécution qui fait horreur » à l'humanité : *on y a pendu cinq cents hommes!* » Et puis immédiatement, à la ligne suivante, il ajoute : « *Tempé* fait ici un plaisir tou- » jours nouveau. Je donnerai la semaine prochaine les *Nymphes de* » *Diane*, attendues de toute l'année. » Cela rappelle cet auteur qu'un de ses amis rencontra sur les barricades de juillet, à peine désertées et encore fumantes. L'ami lui demande ce qu'il y a de nouveau; l'auteur lui répond : « Rien, si ce n'est que j'entre en répétition demain à la Porte-Saint-Martin. »

Enfin le grand maréchal, le généreux maréchal, l'ami si obligeant, si attentif, se lassa de faire la guerre à ses dépens et de s'en tenir aux escarmouches ; il démasqua ses batteries, qui sans doute n'étaient cachées que pour le mari. Sa passion, irritée par l'attente et la résistance, éclata si impétueusement que Mme Favart dut se hâter de battre en retraite. Sous prétexte d'une indisposition, elle se réfugia chez Mme la duchesse de Chevreuse, et ne retourna plus à l'armée. De Bruxelles, elle vint à Paris, où elle mit au monde un fils après quinze ou vingt mois de mariage. Favart resta seul, toujours directeur par la grâce de Dieu et du maréchal de Saxe, son protecteur; mais c'est alors qu'il put apprécier au juste ce que valait et ce que coûtait une telle protection..

Le maréchal n'y alla pas de main morte; il traita Favart comme il avait traité les Anglais; seulement il mit dans ses procédés une hypocrisie peu guerrière. Tandis que d'un côté il travaillait à le ruiner, à le livrer aux prises de corps, de l'autre il lui faisait offrir 500 livres pour se sauver. Favart refusait noblement, et croyait encore que la protection du maréchal suffirait pour son salut ; mais le maréchal tenait à ce qu'il s'éloignât. Au décret de prise de corps se joignit une lettre de cachet, et Favart s'enfuit à Strasbourg, où il resta quatre mois.

Les deux époux étant séparés et ne possédant plus rien au monde, il fallut que Mme Favart cherchât dans son talent des ressources qu'elle ne voulait pas accepter du maréchal. Celui-ci se flattait de triompher d'elle, comme d'une place assiégée, par la famine. Un nouveau privilége d'Opéra-Comique venait d'être obtenu par Monet, l'ancien directeur ; mais la Comédie Italienne, jalouse de lui enlever son diamant, fit des offres à Mme Favart, qui, pendant une absence du maréchal, y débuta le 5 août 1749, avec un succès extraordinaire. En l'apprenant, le maréchal fut plus furieux que jamais. Mme Favart écrivait à son mari : « On me menace qu'on va me faire beaucoup de mal, mais je m'en » moque; j'irai de grand cœur demander l'aumône avec toi.... S'il » ne nous est pas possible de rester ici, nous nous en irons finir nos » jours tranquillement dans l'étranger, unis par l'amour et l'amitié. »

Ce n'était pas le compte du maréchal, qui s'arrangea pour y mettre bon ordre. Un exempt de police expédié à Strasbourg découvrit la retraite de Favart, et apprit qu'il allait se rendre à Lunéville, où sa femme le rejoindrait. A peine arrivée, Mme Favart est arrêtée, sous prétexte que le roi la demande à Fontainebleau ; mais elle est conduite aux grands Andelys, et renfermée dans le couvent des Ursulines. Favart, qui avait quitté Strasbourg, n'osant y revenir, ni poursuivre jusqu'à Lunéville, trouve un asile chez un bon curé de campagne. L'abbé de Voisenon raconte qu'il y demeura caché dans une cave, peignant des éventails à la lueur d'une lampe, et vivant du produit de ce travail. C'est de là qu'il écrivit à M. Conigliano la lettre si triste et si touchante, où l'amertume se répand à flots : « Je suis malheureux, » mon ami ; j'ai deux vices incurables, qu'on ne pardonne point : un » cœur tendre et de la probité..... Vous, mon bon ami, qui êtes sen- » sible, car tous les honnêtes gens le sont, fuyez l'amour comme le » plus grand de tous les maux. Que mon exemple vous serve : c'est » une passion violente et aveugle qui m'a plongé dans l'abîme affreux » dont je ne sortirai jamais. La plupart de mes amis m'ont abandonné. » Il n'y a que l'infamie qui s'offre à me tirer du précipice : j'y reste- » rai. Je n'ai garde de me sauver par son secours, ce serait me perdre » encore plus. Dans la situation où je suis, mes malheurs me sont » chers, ils sont ma justification. Ma constance à refuser les plus » brillants avantages et à leur préférer la misère la plus affreuse ne » suffit-elle pas pour émousser tous les traits de la calomnie ? .... »

Au moment où Favart traçait des lignes si douloureuses, il ne se doutait pas que ses malheurs étaient près de finir. Ah ! s'il est vrai que l'héroïsme de sa femme se lassa plus tôt que le sien, plaignons-le de sa délivrance, comme nous avons gémi sur sa captivité ! Mme Favart n'avait pas tardé à savoir que son arrestation, imputée à son père, n'avait pour auteur que le vindicatif et toujours amoureux maréchal. Elle s'humilia, elle capitula, dit-on, après une si longue et si glorieuse défense ! Le couvent des Ursulines eut-il donc plus de pouvoir sur elle que la cave du bon curé sur Favart ? Elle sortit du couvent pour céder, ou si vous aimez mieux, elle céda pour sortir : *faiblesse et femme sont synonymes*, a dit Shakspeare. Mais quelle victoire que celle du maréchal, si toutefois il vainquit, et l'on voudrait en douter quand on songe aux armes dont il fit usage ! Et l'on ne se console de tant de lâchetés et de bassesses, qu'en pensant qu'il en profita peu ! C'est au mois de juin 1750 que furent révoquées les deux lettres de cachet lancées contre Favart et sa femme : et le maréchal mourait, d'une chute de cheval, le 30 novembre de la même année ! Comme Mme Favart dut se repentir de sa chute, en voyant les effets de l'autre !

Quant à Favart, il ne se démentit ni avant ni après ; il se montra toujours noble et modéré. Il se borna pour toute vengeance à écrire ce qui suit : « Je crois qu'il m'est permis de dire, sur la mort de cet il- » lustre homme de guerre, ce que le père de notre théâtre disait sur » le cardinal de Richelieu :

Qu'on parle bien ou mal du fameux *marechal*,
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien.
Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal;
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.

PAUL SMITH.

(*La suite au prochain numéro.*)

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE DE VIOLON.

7e concerto par De Bériot. — Concerto pathétique par Ernst.

Le ténor qu'on a surnommé le roi des instruments est en possession d'émouvoir, de passionner, de plaire depuis bien longtemps. Ce n'est pas seulement d'une lyre, mais du violon dont se servait Orphée, comme on le voit sur des médailles antiques, instrument qui, au moyen-âge, prit le nom de rebec. Depuis un siècle et demi, cet instrument est à l'apogée de sa gloire, malgré la concurrence que lui fait le piano. Le violon est resté président rééligible, par le suffrage universel, de la république musicale, république où ne règnent pas toujours les strictes lois d'une pure harmonie, et dans laquelle on cherche bien parfois à faire prédominer d'intolérables dissonances.

L'art du violoniste est comme celui de jouer la tragédie ou la comédie, comme l'art de chanter : il laisse peu de chose après lui, à moins que le virtuose qui s'y distingue ne joigne à son talent d'exécutant celui de bon compositeur. Il faut citer Viotti comme ayant montré au plus haut degré ces deux qualités. Indépendamment de ses concertos, qui sont des chefs-d'œuvre, il a composé des trios charmants et même des duos pour deux violons qui sont encore les modèles du genre.

Depuis cinquante ans et plus le monde musical a toujours vu florissant à chaque génération un violoniste exceptionnel autour de qui se groupaient des virtuoses de première force. La pléiade Jarnowick, Mestrino, Fiorillo, Gaviniées, Laboussaie, Gervais, a servi de satellites à l'astre Viotti ; puis est venue la trinité Rode, Kreutzer et Baillot. Paganini, violoniste exceptionnel, a servi de transition à la nouvelle école franco-belge, représentée par De Bériot, Alard, Ernst et Vieuxtemps ; et nous avons vu, comme artistes exceptionnels, à de différentes époques, Spohr, plus compositeur que violoniste ; Ole-Bull, virtuose excentrique ; Joachim, jeune violoniste à la manière large, puissante, rétrospective, et digne représentant, malgré sa jeunesse, de l'école classique italienne et allemande, si toutefois l'Allemagne a jamais eu une école de violon.

Parmi les virtuoses qui ont pris leur mission au sérieux en ce monde musical, et qui veulent laisser autre chose que des sons fugitifs, il faut citer Alard, Vieuxtemps, de Bériot et Ernst, qui écrivent de belles et charmantes compositions pour l'instrument. Nous avons là sous les yeux deux concertos de ces deux derniers artistes, œuvres de

conscience, de mélodie et d'harmonie qui prouvent qu'ils connaissent l'art d'émouvoir leurs auditeurs avec l'archet comme la plume à la main.

Le septième concerto de M. De Bériot est une gracieuse et belle expression de son individualité, et qui résume bien la manière de Viotti, celles de Rode, de Kreutzer, de Baillot, et même de Paganini. Ce concerto n'est pas tout à fait cependant dans la forme classique et stéréotypée par Viotti; ce ne sont pas les deux grands solos sur la tonique et la dominante dans la première partie séparée de l'*adagio*. Le virtuose-compositeur, après un *tutti*, une symphonie en *sol* majeur sagement modulée, attaque largement le solo en double corde, solo seul, si on peut se permettre ce pléonasme, et qui constitue, avec un *tutti* sur la dominante, l'*allegro* ordinaire, le premier morceau, qui s'enchaîne ici par une modulation facile avec l'*andante* en *si* mineur, morceau tout empreint de grâce et de mélancolie, douce élégie du cœur, mélodie d'une exécution facile et d'une expression pénétrante pour l'âme de quelque auditeur que ce soit.

On peut dire que le rondo n'est pas moins accessible à toutes les intelligences musicales, parce que cela est facile et brillant. Les artistes exigeants, les gens à qui il faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde, ne trouveront peut-être pas autant de verve et d'invention dans ce final que l'auteur en a déployé dans celui de son second concerto, si connu sous la dénomination de rondo russe. On peut trouver que celui-ci est un peu trop en *sol* majeur, et que le compositeur se complaît outre mesure par un trait lieu-commun sur la dominante de ce ton; mais, en définitive, tout ce morceau est d'une allure si franche, si vive, si brillante, et puis le thème en phrases de cinq mesures est si piquant, si original, qu'on peut bien pardonner à quelques fusées qui font long feu au milieu de ce brillant feu d'artifice musical.

Après la manière noble, aisée, le style plastique du violoniste élégant et chaleureux dont nous venons d'analyser l'œuvre 73me; après les concertos si richement symphoniques de Vieuxtemps, Ernst a voulu faire autrement, plus même que ses deux joûteurs, ses deux émules; il a écrit un concerto d'une forme nouvelle, morceau d'une coupe large, hardie, intitulé : CONCERTO ALLEGRO-PATHÉTIQUE POUR LE VIOLON. Ici, point de première partie suivie d'un adagio uni ou séparé du premier morceau, le tout terminé par un rondo vif, sémillant ou passionné. Le concerto de M. Ernst n'est composé que d'un seul morceau, un *allegro* suivi et justement caractérisé par le mot *pathétique*. La tonalité de *fa* dièse mineur, peu usitée dans les solos de violon, surtout quand elle tombe dans celle de *fa* dièse majeur, par laquelle se termine l'œuvre de M. Ernst, se distingue par une sonorité plaintive et dramatique. Le virtuose compositeur débute par un *tutti* d'un touchant et beau caractère mélodique. Cette symphonie, de près de cent mesures, est richement traitée pour l'orchestre, et l'entrée du solo sur la quatrième corde est originale, et ne ressemble point à tous les débuts de la partie principale, qui commencent toujours par la tonique. Cette entrée hardie est ici suspendue pendant quatre ou cinq mesures par un trait énergique en doubles cordes sur l'accord de septième dominante qui fait vivement désirer l'entrée sur la tonique; et puis, voilà l'auteur lancé sur des flots de mélodies passionnées et de traits brillants et d'une difficulté scabreuse, diabolique, il faut le dire, pour les violonistes ordinaires. Tout cela est mêlé à de petits ensembles d'orchestre d'un effet pittoresque. La mélodie principale en *la* majeur, et que le compositeur fait redire à diverses voix instrumentales, est noble et suave; elle adoucit les aspérités de la route; disons même qu'elle console des casse-cou du chemin.

Il est aussi difficile de signaler tout ce qu'il y a dans ce grand drame instrumental que de dire ce qui ne s'y trouve pas. Ce qu'il y a de certain, c'est que la première qualité dont il faut faire preuve pour exécuter ce terrible morceau, c'est celle d'une imperturbable justesse pour attaquer dans la péroraison, où la clef est armée de six dièses, les *fa*, les *ut* et les *sol* doublement diésés. L'audace des traits de cette péroraison, les divisions originales de la mesure par six et cinq notes pour quatre; les doubles octaves dans les hautes régions du manche, la mélodie principale qui se trouve là aussi et toujours en doubles octaves, sont d'une expression, d'un pathétique luxuriant, exubérant, et, par conséquent, du plus grand, du plus puissant effet. C'est Paganini dans ses excentricités passionnées, c'est le poëte d'Horace chantant fièrement : *Sublimi feriam sidera vertice*! C'est Edgard de Ravenswood, percé de son épée, et disant, par la voix de Rubini, dont l'œuvre d'Ernst fait revivre le souvenir, qu'il voit sa Lucie dans le ciel, et l'adjurant, la suppliant de recevoir son âme prête à s'exhaler. Tels sont les sentiments artistiques que fait naître, que réveille en la pensée cette belle et grande élégie instrumentale, à laquelle avait préludé le célèbre virtuose par une autre élégie pour le violon, qui lui valut tant d'applaudissements il y a quelques années de cela, et dont les amateurs ont gardé le souvenir.

HENRI BLANCHARD.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Concours annuels.

Notre dernier numéro contenait le résultat du concours des classes d'harmonie et de celles consacrées à l'étude du clavier, c'est-à-dire classes de piano préparatoires.

Les concours à huis clos ont continué lundi, mardi et mercredi.

La séance de lundi, 28 juillet, a été remplie par les concours d'orgue, de contre-basse et par le jugement du concours de contre-point et fugue.

Voici comment les prix et accessits ont été décernés :

Contre-basse. Classe de M. Chaft. Premier prix, M. Pasquet; second prix, M. Tournier; premier accessit, M. Delafontaine. Pas de second ni de troisième accessit.

Orgue. Classe de M. Benoist. Premier prix, M. Saint-Saens. Pas de second prix ni de premier accessit. Second accessit, M. Vast. Pas de troisième accessit.

Contre-point et fugue. Pas de premier prix. Second prix, M. Deneaux, élève de M. Ad. Adam. Premier accessit, M. Lhote, élève de M. Leborne; second accesit, M. Lecoq, élève de M. Halévy; troisième accessit, M. Vast, élève de M. Ad. Adam.

Dans la séance du mardi, 2 juillet, ont eu lieu les concours d'*harmonie et accompagnement pratique*. Pour les classes d'hommes, le premier prix a été décerné à M. Émile Durand, élève de M. Bazin; le second prix, à M. Reignier, élève du même; le premier accessit, à M. Colin, élève de M. Lecouppey; le second accessit, à M. David, élève de M. Bazin; le troisième accessit, à M. Réty jeune, élève du même. Pour les classes de femmes, deux premiers prix ont été obtenus par Mlle Salomon et Mlle Forjonel, élèves de M. Bienaimé; le second prix, par Mlle Zolobodjean, élève de Mme Dufresne; le premier accessit, par Mlle Lascabanne, élève de M. Bienaimé; le second accessit, par Mlle Chassal, élève de Mme Dufresne. Il n'y a pas eu de troisième accessit.

Mercredi 30 juillet, *Solfége*. Vingt-deux concurrents se sont présentés pour les classes d'hommes. Deux premiers prix ont été décernés à M. Salomon, élève de M. Savard, et Rembielinski, élève du même; un second prix à M. Desplaces, élève de M. Durand; un premier accessit à M. Gros, élève de M. Duvernoy; un second accessit à M. Chambon, élève de M. Savard, et un troisième accessit à M. Pazetti, élève de M. Durand. Les classes de femmes avaient fourni soixante-deux concurrentes. Deux premiers prix ont été accordés à Mlle Lhéritier, élève de Mlle Raillard, et à Mlle Lapierre, élève de Mlle Delsuc; le second prix à à Mlle Pointaux, élève de Mlle Raillard; le premier accessit à Mlle Barles, élève de M. Goblin; le second accessit à Mlle Darjou, élève de M. Pastou, et le troisième accessit à Mlle Bayon, élève de M. Lebel.

Les concours publics ont commencé jeudi, 31 juillet. C'est le piano

qui les a inaugurés avec son éclat ordinaire. Pour les classes d'hommes, deux premiers prix ont été décernés à MM. Deschamps, élève de M. Marmontel, et Lestoquoy, élève du même; le second prix à M. Bizet, élève du même; le premier accessit à M. Guyon, élève de M. Laurent; le second accessit à M. Juzat, élève de M. Marmontel, et le troisième à M. Boullard, élève de M. Laurent.

Pour les classes de femmes, deux premiers prix ont été accordés à Mlle Boullée, élève de M. Lecouppey, et à Mlle Lévy, élève de Mme Farrenc; un second prix à Mlle Watteau, élève de M. Lecouppey; le premier accessit à Mlle Démarets, élève de Mme Farrenc; le second accessit à Mlle Chassal, élève de M. Lecouppey, et le troisième accessit à Mlle Pressevaux, élève du même.

Vendredi, a eu lieu le concours de chant. Pour les classes d'hommes il n'y a pas eu de premier prix. M. Shannon, élève de M. Ponchard, a obtenu le second prix; M. Jollois, élève de M. Giuliani, le premier accessit; M. Holtzem, élève de Ponchard, le second, et M. Bonnehée, élève M. Révial, le troisième.

Dans les classes de femmes, deux premiers prix ont été brillamment enlevés par Mlles Wertheimber, élève de M. Bordogni, et Chambard, élève de M. Ponchard; le second prix a été décerné à Mlle Loustauneau, élève de Mme Damoreau; le premier accessit à Mlle Boulart, élève de la même; le second accessit à Mlle Geismar, élève de M. Ponchard, et le troisième à Mlle Klotz, élève de Mme Damoreau.

Les concours de violoncelle et de violon ont clos la semaine.

Violoncelle. Premier prix, M. Hildebrandt, élève de M. Franchomme; second prix, Mlle Jaurès, élève de M. Vaslin; premier accessit, M. Poencel, élève de M. Franchomme; second accessit, M. Lefebvre, élève de M. Vaslin. Point de troisième accessit.

Violon. Premier prix, MM. Ferrand, élève de M. Girard, et Llorenz, élève de M. Massart; second prix, M. Garcin, élève de M. Alard; premier accessit, M. Fournier, élève de M. Massart; second accessit, M. Barbu, élève de M. Guérin; troisième accessit, M. Martin, élève de M. Massart.

Nous reviendrons, dans notre prochain numéro, sur tous ces concours avec l'intérêt qu'ils méritent.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*.

*** L'*Enfant prodigue*, le *Prophète* et les *Huguenots* ont composé les spectacles de cette semaine. Le public s'est porté avec empressement à ces trois représentations, dont l'exécution a été fort brillante. Gueymard s'est surtout distingué en remplissant les rôles d'Azaël, de Jean de Leyde et de Raoul. Les progrès de ce jeune artiste n'ont jamais marché plus rapidement.

*** La représentation extraordinaire composée du premier acte de la *Juive*, du second acte de l'*Enfant prodigue* et du quatrième des *Huguenots*, est toujours fixée à mercredi prochain. La musique de la cantate et de l'intermède, qui doivent en faire partie, est de M. Adolphe Adam.

*** *La Corbeille d'oranges* vient d'être représentée à Londres sur le théâtre de Sa Majesté. Le succès de l'Alboni et de la partition écrite pour elle a été ce qu'on devait en attendre. Après avoir rendu compte de la pièce, voici comment s'exprime un des meilleurs critiques de la presse anglaise : — « On voit que l'essentiel de la pièce est de faire paraître Zerline aussi souvent que possible, et quand on sait que l'opéra a été écrit expressément pour l'Alboni, on ne s'étonne plus que le librettiste lui ait sacrifié tous les autres personnages. Le public ne s'en plaint pas; il entend l'Alboni, et son plaisir est si grand, si réel, qu'il pardonnerait plus qu'un poëme invraisemblable. Quelle admirable cantatrice que l'Alboni! Quel charmant compositeur qu'Auber! L'une est bien faite pour l'autre; tous les deux ont les grâces à leurs ordres : celui-ci dans ses mélodies si riantes, si pimpantes et de si bon ton; celle-là dans son gosier si pur, si flexible. Quels trésors, quelles richesses dans ce gosier! quel art dans cette méthode! quelle charme irrésistible dans cette voix! quel'e perfection dans tout cet ensemble! quelle facilité, quel naturel! On se demande si c'est bien là la voix d'une femme ou plutôt celle d'un rare oiseau. A entendre cette voix, ne s'attendrait-on pas à une petite fée, bien frêle, bien délicate, à une de ces apparitions éthérées, presque invisibles à l'œil et dont les sons arrivent on ne sait pas d'où? C'est pourtant bien elle, l'Alboni, la bonne Alboni, qui enchante, sans pour ainsi dire s'en douter; c'est bien elle-même, dont la voix magique enthousiasme la foule; c'est bien l'Alboni qui vous ravit par sa cadence perlée, par ses gammes diatoniques et chomatiques inimitables, par sa méthode si noble, si pure! La musique d'Auber, et surtout celle que chante Alboni, porte l'empreinte de la grâce et du faire si facile du célèbre maître; par son caractère, elle reste plutôt dans le cadre d'un opéra-comique sur une échelle un peu plus vaste, ce genre éminemment français, dans lequel Auber a eu tant d'heureuses inspirations. Les morceaux les plus saillants de cette nouvelle partition sont celui de la dispute; la canzonette *Achetez mes oranges*, le duo entre Gemma et Rodolfo, le trio, la romance de Zerline, qui fait partie du duo, le quintette et le rondo du final. Ce rondo fait on ne peut mieux ressortir les brillantes qualités de l'Alboni. Mlle Nau, qui à Paris a créé le rôle de Gemma, est venue le chanter à Londres avec la même facilité et le même brio; son grand air lui a valu de bruyants applaudissements. Le rôle de Calcolari est trop peu important pour donner occasion au chanteur de se faire particulièrement remarquer. Les couplets de la princesse ont été bien dits par Mlle Feller. Quant à la musique du ballet, elle est d'une grâce parfaite. Le pas styrien, le pas chinois, qui a été bissé, ne peuvent pas manquer de devenir populaires. Les décors sont splendides, et les costumes des danseurs chinois d'un grand effet. »

*** On annonce pour samedi prochain la première représentation de *Séraphine*, opéra comique en deux actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Saint-Julien.

*** L'Assemblée législative, dans sa séance de mercredi dernier, a prorogé la loi sur la police des théâtres jusqu'au 1er janvier 1852.

*** Dans une soirée particulière, nous avons entendu cette semaine Mlle Morni, cantatrice dramatique, dont nous avons souvent constaté les succès. Cette jeune artiste a admirablement dit l'air de *Sémiramis*, et un duo de *Giralda*, avec Audran, qui lui-même a chanté la *Colombe du soldat*, ravissante mélodie dont il a composé les paroles et la musique. Le *Chant national des Croates*, ce morceau si original, de Blumenthal, avait été exécuté avec une rare perfection par Mlle Loveday.

*** Vivier, qui ne s'était pas encore fait entendre de toute la saison à Londres, est rentré brillamment en lice en prenant part à la matinée dramatique donnée par Mlle Rachel dans Willis's-Rooms.

*** Kullack, le célèbre pianiste, est à Paris; il n'y doit rester que peu de jours.

*** M. Hesse, l'organiste, dont la réputation est européenne, est aussi à Paris en ce moment.

*** Henri Herz vient d'arriver en Angleterre : il a terminé ses longues courses à travers l'Amérique, et il sera bientôt de retour à Paris.

*** M. W. Kruger vient de passer deux mois à Londres, et son séjour y a été fort brillant. Il s'est fait entendre d'abord chez la duchesse de Kent, et ensuite dans un grand nombre de réunions particulières, à la matinée musicale donnée par Mme Parish-Alvars, et le 23 juillet dernier au théâtre de Sa Majesté, faveur insigne jusqu'ici refusée à tout autre pianiste. Le succès de l'artiste a été remarquable. W. Kruger part pour l'Allemagne : il descend à Stuttgardt, et ne sera de retour à Paris que vers la fin d'octobre.

*** Les diverses sections de la Société *Néerlandaise pour l'encouragement de l'art musical* ont encore rivalisé de zèle l'hiver passé pour offrir à leurs membres l'audition des chefs-d'œuvre classiques de l'art. Le roi de Prusse vient de nommer M. A. C. G. Vermeulen, comme fondateur et secrétaire général de la Société néerlandaise pour l'encouragement de l'art musical, chevalier de l'Aigle rouge, 4e classe.

*** La littérature et le théâtre viennent de perdre Emmanuel Dupaty, membre de l'Académie française et auteur d'un grand nombre d'opéras-comiques. C'était un homme de beaucoup d'esprit et de beaucoup de cœur, qui sera regretté de tous ceux qui l'ont connu.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Un grand concours d'harmonie offert par le gouvernement et la ville à toutes les sociétés de musique du royaume et de l'étranger, aura lieu le mercredi 24 septembre sur la place de l'hôtel-de-ville. Les sociétés seront divisées en quatre classes. Les deux premières comprendront celles des villes éloignées et de l'intérieur ayant une population d'au moins 20,000 âmes. La troisième et la quatrième classe se composent de celles des sociétés de ville au-dessus de 5,000, etc. Vingt-six médailles seront distribuées en prix. Une médaille d'or de 100 fr. et une médaille de vermeil seront décernées aux sociétés de première et deuxième classe.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— M. Nicolas Bianchi, de Crémone, qui s'est acquis un nom justement célèbre dans la lutherie, s'est définitivem ent fixé à Paris. Il a compris qu'il devait son talent à cette ville où résident les grands artistes, et qu'il pourrait leur être de la plus grande utilité. En effet, quelle que soit l'habileté d'un virtuose, la qualité de son instrument est toujours un auxiliaire puissant pour faire ressortir son talent. Or, la spécialité de M. Bianchi consiste surtout à donner la plus grande sonorité aux instruments à cordes par des procédés aussi ingénieux qu'infaillibles, dont il a le secret. Tous les artistes qui lui ont confié leurs instruments pour en augmenter le son ont été étonnés de l'excellence des résultats qu'il avait obtenus. On ne saurait trop recommander aux artistes le nouvel établissement de M. Bianchi, situé en face des magasins de MM. Brandus et Cie (maison Frascati, 412, rue Richelieu), et les engager à aller visiter les ateliers du célèbre facteur que l'Académie de Crémone a décoré pour son talent dans l'art si difficile de la lutherie.

COMPOSITIONS DE A. SOWINSKI,

Pour le Piano.

Publiées par BRANDUS et Ce, Editeurs.

Op. 29. Introduction et rondo sur les couplets d'Alice, de *Robert-le-Diable*. . .	7 50	Op. 45. La Mer, fantaisie sur l'*Eclair*.	7 50
32. Variations brillantes sur le quatuor de *Ludovic*.	7 50	49. Fantaisie sur des motifs de *Guido et Ginevra*.	7 50
33. Invitation à la mazurka. .	6 »	52. Fantaisie sur la *Favorite*.	7 50
36. Rondo tiré du grand concerto.	7 50	53. Fantaisie sur le *Guittarrero*.	7 50
40. Fantaisie caractéristique sur le grand trio de la *Juive*	7 50	65. Fantaisie sur les *Mousquetaires de la Reine*.	9 »
44. Fantaisie sur l'orgie des *Huguenots*.	7 50	67. Tarentelle.	5 »
		70. Sicilienne.	5 »
		74. Fantaisie sur le *Prophète*	7 50
		79. Souvenir de l'*Enfant prodigue*.	7 50

Publications de BRANDUS et Cie, Editeurs.

EN VENTE :

LA PARTITION POUR PIANO ET CHANT

DE

ZERLINE

OU LA CORBEILLE D'ORANGES,

Opéra en 3 actes, paroles de M. E. SCRIBE, musique de

D. F. E. AUBER,

Arrangée par **Henri POTIER.** — Format in-8o. — Prix net : **15** fr.

LES CHAMPS

POUR LE PIANO

PAR

ÉMILE PRUDENT.

Op. 39. — Prix : 9 fr.

EN VENTE DEMAIN LUNDI :

DEUX NOUVEAUX MORCEAUX

PAR

ÉMILE PRUDENT.

ROBERT-LE-DIABLE,

Air de *Grâce* pour le piano. — Op. 38. — Prix : 9 fr.

GUILLAUME TELL,

Grande fantaisie pour le piano. — Op. 37. — Prix : 9 fr.

5me COLLECTION

DES PLUS JOLIS

QUADRILLES, VALSES, POLKAS,

REDOWAS, MAZURKAS ET SCHOTTISCHS

COMPOSÉS PAR

MUSARD, TOLBECQUE,

LABITZKY, STRAUSS, LANNER, ETTLING, PASDELOUP, PILODO, etc.,

ARRANGÉS POUR

CORNET A PISTONS, OU VIOLON, OU FLUTE

SEUL.

N° 1. *La Dame de Pique*, 1er quadrille de Musard, et *Nathalie*, valse de Labitzky.
2. Id. 2e et les *Etégantes*, id.
3. *L'Enfant prodigue*, 1er id. et la *Nouvelle Aurore*, id.
4. Id. 2e id. et *Schoenbrun*, id., Lanner.
5. *La Fée aux Roses*, 1er id. et valse de la *Dame de Pique*, de Ettling.
6. *La Fée aux Roses*, 2e id. et *Chants de mon village*, valse de Strauss.
7. *La Favorite*, 1er quad. de Tolbecque, et les *Roses sans épines*, val. de Strauss.
8. Id. 2e id. et valse de *Giralda*, par Ettling.
9. *Giralda*, 1er quadrille de Musard, et les *Enroleurs*, valse de Lanner.
10. Id. 2e id. et *Charlotte*, valse de Labitzky.
11. *Les Huguenots*, id. de Jullien, et *Marie*, valse de Lanner.
12. *Les Mousquetaires de la Reine*, 1er quad. de Musard, et les *Hirondelles*, valse de Strauss.
13. *Les Mousquetaires de la Reine*, 2e quad. de Musard, et les *Etoiles du soir*, valse de Lanner.
14. *Le Postillon de Lonjumeau*, 1er quad. de Musard, et polka du *Val d'Andorre*, de Fessy.
15. *Le Postillon de Lonjumeau*, 2e quad. de Musard, et polka de *Giralda*, de Pasdeloup.
16. *Le Prophète*, 1er quad. de Musard, et polka de l'*Enfant prodigue*, d'Ettling.
17. Id. 2e id. et polka de la *Fée aux Roses*, Pasdeloup.
18. *La Reine de Chypre*, 1er quad. de Tolbecque, et polka de la *Dame de Pique*, de Ettling.
19. *La Reine de Chypre*, 2e quad. de Tolbecque, et *Jupiter*, polka de Koenig.
20. *Robert-le-Diable*, 1er id. et l'*Eclipse*, polka de Koenig.
21. Id. 2e id. et polka de la *Tempesta* de Pasdeloup.
22. *La Tempesta*, quadrille de Musard, et le galop de la *Tentation*, de. J. Herz.
23. *Le Val d'Andorre*, 1er quad. de Musard, et *Sturm-Marsch*, galop de Bilse.
24. Id. 2e id. et galop de *Robert-le-Diable*, de Tolbecque.
25. Valse de l'*Enfant prodique*, de Ettling, et *Wanda*, polka-mazurka, de Talexy.
26. Valse infernale de *Robert-le-Diable* et *Schottisch de Mabille*, de Pilodo.
27. Valse du *Prophète*, de Ettling, et *Diane*, polka-mazurka de Talexy.
28. Valse du *Rhin*, de Strauss, et redowa du *Prophète*, de Pasdeloup.
29. *Hercule*, grand galop de Talexy, et redowa du *Val d'Andorre*, de Fessy.
30. Polka du *Prophète*, de Pasdeloup, et Schottisch de l'*Enfant prodigue*, de Danele.

Prix : Chaque numéro pour chaque instrument, **1** fr. — La collection brochée de chaque instrument, net : **10** fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 32. 10 Août 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois.
30 centimes la ligne	pour 3 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Académie nationale de musique, représentation extraordinaire, les *Nations*, paroles de M. Théodore de Banville, musique de M. Adolphe Adam. — Conservatoire de musique et de déclamation, concours annuels. — Le tambourin, le galoubet et autres instruments dans les romérages de la Provence (1er article). — Nécrologie, Emmanuel Dupaty. — Monument à la mémoire de Weber, première liste de souscripteurs. — Nouvelles et annonces.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE.

REPRÉSENTATION EXTRAORDINAIRE.

LES NATIONS,

Ode mêlée de divertissements et de danses, paroles de M. Théodore de Banville, *musique de* M. Adolphe Adam.

Les fêtes de Paris n'auraient pas été complètes si l'Opéra n'eût donné la sienne, et il l'a donnée le soir même du jour où la petite guerre avait réveillé l'esprit belliqueux de la population ; il l'a donnée comme calmant à cette effervescence, dont la chaleur caniculaire augmentait encore l'intensité. L'Opéra ne voulait chanter que la paix, les arts, l'industrie ; il ne voulait célébrer que les triomphes qui s'obtiennent dans le champ clos du Palais de Cristal. Aussi a-t-il dit, dès le début de son ode pacifique et par l'organe de la France elle-même :

Voici l'heure sainte, ô mère patrie !
De chanter la paix, l'art et l'industrie,
Les muses, enfin, vont s'associer.
Que vos mille voix célèbrent comme elles
Les Titans vainqueurs des luttes nouvelles,
Qui font obéir le fer et l'acier.

Voici en quels termes la France annonce l'arrivée de l'Angleterre, qui vient lui rendre visite :

L'Angleterre aux yeux bleus a quitté, pour nos fêtes,
Le palais où luttaient, sans haine et sans défaites,
Ces prodiges partout éclos.
Et livrant aux zéphyrs sa chevelure blonde,
La maîtresse des mers vient au jardin du monde,
En posant son pied sur les flots.

L'Angleterre ne demeure pas en reste et ne s'exprime pas moins poliment ; elle dit à la France :

Aux nobles industries,
Ma sœur, donnons la main ;
Et soyons deux patries
A tout le genre humain.

Là dessus, toutes les nations se mettent à danser devant la France et l'Angleterre, l'une et l'autre siégeant sur une estrade. Le ballet commence par un pas dit des *Trois couleurs*, où figurent trente-six jeunes filles pavoisées des couleurs nationales. Puis vient le *Ballet des nations* : c'est le programme qui parle : « Les nations se rangent en cercle » autour de la scène, chacune caractérisée par l'attribut de sa richesse » et de sa gloire : la France guerrière appuyée sur une lance ; l'Angleterre tenant dans ses mains un navire de guerre ; l'Amérique » chargée de ses marchandises ; l'Espagne armée de l'épée du torero » et l'épaule gauche cachée sous un manteau de pourpre ; la Turquie » faisant flotter au vent l'écharpe des almées ; la Prusse embouchant » le clairon des *Huguenots* et du *Prophète* ; la Russie fière de la pioche qui lui sert à arracher l'or des entrailles de la terre ; l'Autriche » tenant la lyre italienne. »

Après le ballet, dans lequel on remarque surtout le pas turc, fort habilement exécuté par Caroline et bissé avec transport, le Travail et le Commerce paraissent à leur tour et disent d'un commun accord :

Le marteau règne avec la lime :
Quelques fils au fond de l'abîme
Ont noyé la foudre sublime ;
Une roue a dompté les mers.

Le palais de cristal se dégage enfin des voiles qui l'environnent et se montre aux applaudissements unanimes de l'assemblée, composée de toutes les nations du globe, sans excepter la Chine, qui nous avait envoyé son représentant.

M. Adolphe Adam a écrit en cinq jours la musique de cette improvisation lyrique et chorégraphique. Il y a très-heureusement employé le joli air que Mme Damoreau chantait dans la *Rose de Péronne*, et il s'est encore emprunté à lui-même quelques charmants airs de ballet. C'est Mlle Masson qui chante le rôle de la France ; Mme Laborde, celui de l'Angleterre ; Obin et Chapuis personnifient le travail et le commerce. Les divertissements font honneur à l'imaginative de Saint-Léon, et le palais de cristal, au pinceau de Despléchin.

R.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

CONCOURS ANNUELS.

Les concours sont finis, les jugements prononcés ; les vainqueurs se réjouissent, les vaincus se consolent ; et ce règlement, ce terrible règlement qui devait soulever tant de clameurs, que l'on allait même jusqu'à déclarer inexécutable, s'est exécuté facilement, paisiblement. Si les récompenses ont perdu quelque chose en nombre, en revanche elles ont gagné en éclat. Ce que l'on voulait et ce qu'on devait vouloir, c'était d'arrêter le jury sur la pente d'une idée pleine de bienveillance, mais dont l'excessive générosité tournait contre le but. Dans un concours il ne s'agit pas de récompenser tous les mérites : autrement, selon les circonstances, vingt prix et autant d'accessits n'y suffiraient pas.

La mission du jury consiste à distinguer les mérites supérieurs, à les signaler, à les mettre en relief, et voilà pourquoi le nombre des prix doit être limité. Le nouveau règlement n'a fait autre chose que resserrer un peu cette limite et prendre des mesures pour que le jury ne se laissât plus entraîner au-delà.

Mais, a-t-on dit, pourquoi ce règlement permet-il quelquefois deux premiers prix, tandis qu'il n'en accorde jamais qu'un second? Parce que la règle peut fléchir en faveur d'un mérite supérieur, exceptionnel, et qu'il n'y a pas de raison d'y déroger au profit du mérite secondaire. Le mérite secondaire peut attendre : les seconds prix et les accessits sont faits pour lui ; au contraire, le mérite supérieur doit être émancipé sur-le-champ, les barrières de l'école doivent tomber devant lui. Souvent il lui arrive de franchir d'un seul bond toutes les distances. Dès le premier concours il s'élève au premier prix, à côté du mérite laborieux et patient qui ne l'atteint qu'après avoir passé par tous les intervalles. Il faut donc ouvrir l'issue à ces deux mérites de genre divers ; il faut doubler le premier prix. Mais le jury ne doit user de cette faculté qu'avec réserve; l'indulgence ne doit jamais y entrer pour rien. Tel est l'esprit du règlement, tel est aussi celui qui a présidé aux derniers concours.

Un seul, le concours de solfége, où il n'y avait pas moins de quatre-vingt-quatre concurrents, vingt-deux hommes et soixante-deux femmes, a offert des difficultés sérieuses. Douze nominations, c'est bien peu pour tant d'élèves qui travaillent avec une ardeur exemplaire. Le solfége est la base de l'enseignement : on ne saurait trop l'élargir dans l'intérêt de tous, instrumentistes et chanteurs, car tous sont obligés de savoir les éléments de leur art. Le solfége est pour eux ce que la grammaire est pour les élèves de nos pensionnats et de nos lycées. Donc, il y aura peut-être nécessité de laisser au jury une latitude un peu plus grande dans les concours de l'an prochain.

Le piano est toujours l'instrument le plus cultivé, le plus populaire ; les concurrents y sont aussi plus nombreux que partout ailleurs. Cette année, douze hommes et vingt-sept femmes se disputaient les prix, plusieurs avec une égalité presque absolue de talent et de chances. Cependant douze nominations suffisent pour ce double concours, où les deux sexes paraissent séparément. Lorsque, par suite de l'application du nouveau principe, il y aura dans la lice moins de seconds prix aspirant au premier, les jugements se rendront avec moins de peine et de regrets. Les élèves hommes avaient à exécuter un fragment du second concerto de Chopin ; les élèves femmes, un fragment du concerto en *la* mineur, de Hummel. Mlles Coche, Souton, Lecomte, Larsilliere et Stadler méritent d'être citées, comme ayant le plus approché des nominations, qu'elles obtiendront une autre fois ; Mlles Lejolliot et Lorotte, qui avaient obtenu déjà un second prix, se sont aussi distinguées dans ce brillant tournoi.

Le violoncelle avait mis aux prises neuf concurrents, parmi lesquels on comptait trois seconds prix de 1849 et 1850. Aucun d'eux n'est monté au premier, et pourtant M. Antony Thouret, fils du représentant de ce nom, a fait preuve d'un talent réel : c'est un musicien accompli qui joue avec facilité, avec chaleur ; seulement la qualité du son n'a pas semblé toujours ce qu'elle devait être. MM. Dufour et Jacquard (ce dernier deuxième du nom) possèdent aussi des qualités excellentes ; mais un tout jeune homme, qui concourait pour la première fois, un petit-fils du fameux Romberg, nommé Hildebrand, l'a emporté sur ses émules. Il a joué avec plus de charme, de style et de goût que les autres un concerto de son grand-père. Il a dix-huit ans, et a suivi la classe de Franchomme ; le premier prix lui a été décerné après trois scrutins, dans lesquels MM. Dufour, Jacquard et Antony Thouret avaient obtenu des suffrages. Le second prix a été octroyé à Mlle Jaurès, la Sainte-Cécile du Conservatoire, dont la passion pour le violoncelle s'allie à des études variées de musique et de littérature. Mlle Jaurès, qui n'est guère plus âgée que M. Hildebrand, a pour maître M. Vaslin. M. Poencet, élève de Franchomme, a obtenu le premier accessit, et M. Lefebvre, élève de Vaslin, le second.

Le violon venait ensuite, avec le huitième concerto de Viotti pour texte musical, et dix-neuf champions pour le déchiffrer chacun à son tour. Disons tout de suite que ce concours était trop nombreux pour paraître toujours assez fort, quoiqu'il y eût six seconds prix et quatre accessits des années précédentes. Désormais il sera bon que le choix des concurrents se renferme dans des bornes plus étroites, et se réduise au moins d'un tiers. Le scrutin pour le premier prix a donné le résultat suivant : 8 voix pour M. Ferrand, élève de Girard ; 6 pour M. Llorens, élève de Massart ; 1 pour M. Lancien, élève du même; 1 pour M. Ducor, élève du même ; 1 pour M. Garcin, élève d'Alard ; 1 pour M. Blanc, élève du même. En conséquence deux premiers prix ont été accordés, l'un à M. Ferrand, l'autre à M. Llorens. M. Ferrand est le seul des anciens seconds prix qui soit monté d'un grade. Il joue sagement, purement, mais avec une froideur qui sent le puritanisme. M. Llorens est plus animé, plus franc, plus libre et plus hardi ; quoiqu'il n'ait pas encore dix-sept ans, il joue en artiste. On sent chez lui ce que la nature donne et ce qu'on n'apprend pas, ce qui élève le soliste au-dessus du bon violon d'orchestre. M. Garcin, élève d'Alard, et M. Lebrun, élève de Guérin, ont d'abord réuni 4 voix chacun pour le second prix ; M. Garcin a fini par l'emporter. Le premier accessit est échu à M. Fournier, élève de Massart ; le second, à M. Barbu, élève de Guérin ; le troisième, à M. Martin, élève de Massart.

Jamais ciel plus orageux, plus chargé de vapeurs humides, n'avait rendu les chanterelles plus sifflantes, plus cassantes; jamais aussi les violonistes, lecteurs ordinairement si intrépides, n'avaient montré en général plus d'hésitation dans le morceau à vue, pourtant assez facile. L'orage troublait-il les cœurs, ébranlait-il les nerfs, voilait-il les yeux? Nous serions tentés de le croire.

La harpe, autrefois rivale du piano, si délaissée maintenant, quoique si utile dans les orchestres, ne comptait que deux concurrents, M. Carillon, second prix de 1850, et Mlle Coppée, tous deux élèves de M. Prumier. M. Carillon a été jugé digne d'un premier prix, et Mlle Coppée, d'un premier accessit.

Nous arrivons à la grande famille des instruments à vent, et, comme pour la harpe, on regrette que les élèves n'y soient pas plus nombreux. En voici la revue dans l'ordre des concours.

Trompette. 6 concurrents. Premier prix décerné à l'unanimité au, jeune Picard, qui se distingue non moins par le sentiment musical que par une excellente exécution. Second prix, à M. Fégueux; premier accessit, à M. Guignery; second accessit, à M. Laplatte; troisième accessit, à M. Pilliard ; tous élèves de M. Dauverné.

Hautbois. 4 concurrents. Premier prix, M. Stupuy; second prix, M. Colin ; premier accessit, M. Klemmer ; tous élèves de M. Vogt.

Basson. 2 concurrents. Premier prix, M. Cior, élève de M. Willent. M. Villaufret, second concurrent, avait déjà obtenu un second prix.

Clarinette. 5 concurrents. Point de premier prix. Second prix, M. Boutmy. Premier accessit, M. Désormeaux ; second accessit, M. Delille ; tous élèves de M. Klosé.

Cor à pistons. 3 concurrents. Pas de premier prix. Second prix, M. Juvin ; troisième accessit, M. Lionville, élève de M. Meifred.

Cor ordinaire. 5 concurrents. Premier prix, M. Bonnefoy 2e, et M. Degaugue ; second prix, M. Dayet ; 1er accessit, M. Bonnefoy 1er ; élèves de M. Gallay.

Trombone. 3 concurrents. Premier prix, M. Cerclier 2e ; second prix, M. Roth, élèves de M. Dieppo.

Flûte. 5 concurrents. Premier prix, MM. Doudiès et Brivady ; second prix, M. Devalois ; élèves de M. Tulou.

Les concours de chant, d'opéra-comique et de grand opéra étaient mêlés cette année à ceux d'instruments de manière que les voix pussent se reposer. Le concours de violon suivait celui de chant ; le concours d'instruments à vent, celui d'opéra-comique ; et le concours de grand opéra venait le lendemain. C'est une innovation heureuse que l'usage devra consacrer.

Dans les concours de chant, treize hommes et vingt-quatre femmes

se disputaient les palmes. Sujol et Bassine jeune, qui avaient déjà des seconds prix, n'ont pu parvenir au premier. Sujol, chanteur habile, s'est trompé dans le choix de son morceau. L'air de Cimarosa : *Pria che Spunti*, ne convient guère à un concours, et puis il en a changé le style, précipité les mouvements au point de le rendre impossible. Bussine a chanté avec négligence un air détestable d'*I Briganti*, de Mercadante. Un second prix seulement a donc été adjugé à M. Shannon, élève de Ponchard, qui a chanté avec beaucoup d'art et de goût un air d'*Otello*. M. Shannon est un baryton; M. Jollois, élève de Giuliani, et qui a obtenu le premier accessit en chantant un autre air d'*Otello*, est un ténor. M. Holtzem, élève de Ponchard, a mérité le second accessit en chantant un air du *Petit Chaperon rouge*, de Boïeldieu. M. Bonnehée, baryton, élève de Révial, et qui a remporté le troisième accessit, aurait été beaucoup plus heureux, s'il eût mieux compris le caractère de l'air de *Gibby*, de Clapisson, et s'il n'eût transformé l'expression douce et tendre d'un regret mélancolique en accents de fureur, de menace et de désespoir.

Deux élèves femmes ont mérité un premier prix de chant : Mlle Wertheimber, élève de Bordogni, et Mlle Chambard, élève de Ponchard. A propos des exercices du Conservatoire, nous avons plus d'une fois parlé de Mlle Wertheimber et annoncé son avenir lyrique. Cet avenir devient du présent à compter de cette année : le talent qu'elle a déployé en chantant l'air de *Robert Bruce* (*Donna del Lago*), fait admirablement valoir la belle voix qu'elle possède. Nous la retrouverons tout à l'heure dans les concours de grand opéra, où sa supériorité s'est encore mieux posée. Mlle Chambart aussi possède une grande et belle voix, bien exercée, bien pathétique; elle a dit l'air de *Norma* en cantatrice qui n'attend plus que le jour du début.

Le second prix a été décerné à Mlle Loustauneau, élève de Mme Damoreau, qui a chanté l'air de *Torquato Tasso* de façon à être applaudie par sa maîtresse. Mlle Boulart, toute jeune personne de beaucoup d'espoir, aussi élève de Mme Damoreau, a obtenu le premier accessit; Mlle Geismar, élève de Ponchard, le second; et Mlle Klotz, élève de Mme Damoreau, le troisième. Mlles Geismar et Klotz se sont fait remarquer par des progrès notables.

Dans l'opéra comique, Bussine jeune a pris sa revanche : il a mérité le premier prix, en jouant Bartolo, du *Barbier de Séville*, et Barnabé, du *Maître de chapelle*. Beckers, autre élève, très-intelligent, très-distingué dans l'emploi des comiques, a obtenu le second prix; Faure, le premier accessit; Lourdel, le second; et Shannon, le troisième. Tous ces élèves suivent la classe de Moreau-Sainti, excepté Beckers, qui suit celle de M. Morin.

Parmi les femmes, Mlle Tillemont, élève de Moreau-Sainti, a obtenu le premier prix. Mlle Favel, élève de Morin, et concourant pour la première fois, a enlevé le second à l'unanimité. C'est déjà une actrice que Mlle Favel : elle a dit une scène des *Voitures versées* avec un aplomb et un esprit qui promettent des succès.

Le premier accessit est échu à Mlle Boulart, élève de Moreau-Sainti; le second, à Mlle Loustauneau, élève de Morin; et le troisième, à Mlle Dhélens, élève de Moreau-Sainti.

Dans le grand opéra, un second prix seulement, un premier et un second accessit ont été décernés aux élèves hommes. M. Armandi a mérité le prix, en jouant avec Mlle Wertheimber la scène du quatrième acte des *Huguenots*. Un peu plus de chaleur, un peu plus d'audace, et un premier prix lui était acquis. Le premier accessit a été décerné à M. Shannon, qui avait dit une scène de *Fernand Cortez*; le second, à M. Orliac, qui a paru dans le second acte de *Charles VI*. Armandi est élève de Levasseur, ainsi que Shannon; Orliac suivait la classe de Michelot, aujourd'hui remplacé par Duvernoy.

Mlle Wertheimber s'est montrée dans trois scènes : le second acte de *Charles VI*, la scène finale de *Roméo*, de Vaccai, traduit en français, et le quatrième acte des *Huguenots*. Elle a voulu être, et elle a été, successivement, Odette, Roméo, Valentine : il ne lui en fallait pas tant pour assurer son triomphe. Quoiqu'elle ait été un charmant Roméo, plein d'amour, de modestie et de grâce dans la plus terrible des situations, c'est dans le rôle d'Odette que nous l'avons trouvée le mieux placée. Elle l'a joué d'instinct, comme une jeune fille dévouée, mais fine et même un peu railleuse. Nous n'avons pas vu d'actrice qui réalisât aussi bien ce rôle, auquel pourtant les talents n'ont pas manqué. Valentine n'est pas dans la voix de Mlle Wertheimber, mais elle s'en est tirée par l'accent dramatique. Le premier prix lui a été décerné par le jury et confirmé par l'auditoire.

Mlle Chambard, qui avait joué avec talent une scène de *Norma*, a obtenu le second prix; Mlle Favel, qui avait aussi fort bien rendu le second acte de la *Reine de Chypre*, a mérité le premier accessit, après lequel ni le second, ni le troisième n'ont été décernés. Ces trois élèves appartiennent à l'ancienne classe de Michelot.

Enfin, la comédie et la tragédie ont clos cette longue série d'épreuves. Dans la tragédie, un premier prix a été décerné à Mlle Périgat, élève de M. Beauvallet; un premier accessit, à Mlle Guérard, élève du même; un second prix, à M. Lévy, élève du même; un premier accessit, à M. Lemaitre, fils de l'acteur célèbre et élève de Provost. Dans la comédie, Mlle Savary, élève de Beauvallet, a obtenu un premier prix; M. Lesage, élève de Samson, un second, ainsi que Mlle Valérie, élève du même. Un premier accessit a été décerné à M. Gilles de Saint-Germain, élève de Provost; à Mlle Lafont, élève du même; un second accessit à M. Demarsy, élève de Samson, ainsi qu'à Mlle Guérard, élève de Beauvallet.

Les concours de cette année ont continué d'attirer la foule, qui s'y presse habituellement, et qui, chose merveilleuse! ne le cède aux membres du jury ni en patience, ni en abnégation. Pendant sept, huit et neuf heures, l'auditoire tout entier reste à sa place, malgré la chaleur, malgré la fatigue, à cause de la fatigue que donnent les émotions. Et s'il n'y avait que des parents, des amis, des intéressés! mais il y a de plus (et il y en a beaucoup) des amateurs, qui viennent pour leur plaisir. Le Conservatoire ne peut prétendre à un plus bel éloge.

P. S.

LE TAMBOURIN,

LE GALOUBET, LE BACCHIAS, LE FIFRE, LES TIMBALONS ET LES CYMBALETTES

DANS LES ROMÉRAGES DE LA PROVENCE.

(Premier article.)

L'origine du tambourin se perd dans la nuit mythologique. Aux temps reculés où la musique et la danse faisaient parties intégrantes du culte religieux, le tambourin et la flûte, dont il est inséparable, figuraient parmi les instruments sacrés. C'était aux sons du tambourin et du galoubet phrygiens que Cybèle, mère féconde des dieux, montée sur un char et couronnée de tours, parcourait les poétiques cités de la Grèce naissante. C'est au bruit des mêmes instruments, mêlé au choc retentissant des cymbales d'airain, que les Corybantes étouffèrent les vagissements de Jupiter en bavette, et parvinrent à le dérober à la voracité du vieux Saturne. Enfin, si Bacchus fit la conquête de l'Inde sans répandre une goutte de sang, c'est parce que, prenant le thyrse pour épée, et pour casque une couronne de raisins, il s'avança vers les rives du Gange en dansant avec son armée au son du tambourin.

Des âges héroïques des Grecs, le tambourin, dérivant quelque peu de sa forme primitive, passa comme instrument national, aux âges historiques des mêmes peuples. Il fut admis aux Panathénées, aux Dyonisiaques, aux Apaturies, aux mystères d'Eleusis, aux Bacchanales, à toutes ces fêtes voluptueuses où le polythéisme mêlait le sentiment religieux à l'action délirante des passions humaines.

Le tambourin suivit, avec les dieux Lares, les migrations des Hellènes à travers les mers, et c'est une peuplade phocéenne qui l'introduisit

avec elle dans cette partie de la Gaule méridionale qui plus tard devint la province romaine, puis la Provence.

Les Massiliens le répandirent avec leurs colonies sur une assez grande étendue du littoral méditerranéen, et même dans l'intérieur des Gaules.

Au moyen âge, le tambourin fut, en Provence, l'instrument favori de l'aristocratie nobiliaire, alors éparse dans ses castels, et vivant, pendant la paix, au milieu du peuple des campagnes. Il devint l'âme des fêtes dansantes de cette époque, et mêla souvent ses gais refrains à la mandoline plaintive des troubadours et des châtelaines.

Quelques vieux airs, joués encore sur le galoubet en certaines circonstances, suffiraient pour donner une idée de cette musique naïve, dont les accords ont fait battre le cœur des tendres damoiseaux et des valeureux chevaliers, des humbles bergères et des nobles dames.

La plupart de ces morceaux, entre lesquels on distingue l'*Aubade*, la *Course*, l'*Offrande*, les *Gaudets*, les *Chivaou-Frus* (les chevaux fringants), sont traditionnellement attribués au roi René, qui, monopolisant en quelque sorte les arts, aurait été non-seulement peintre et poëte, mais encore musicien et instrumentiste. Bien que la chronique du temps ne nous renseigne pas parfaitement sur ce point, je ne doute pas un moment, pour ma part, que ce monarque n'ait été un compositeur distingué pour son époque, et, à coup sûr, le meilleur tambourineur de son royaume. C'est indubitablement cette dernière particularité qui rendit sa mémoire si populaire chez les joyeux Provençaux.

Quoi qu'il en soit, le tambourin, avant la révolution de 89, jouissait encore d'une grande vogue dans les villes et villages de la haute et basse Provence. Il était alors peu de familles dans la bourgeoisie et le commerce où l'on ne pût compter alors un amateur plus ou moins habile sur cet instrument.

Les nobles eux-mêmes, les hauts et puissants seigneurs, comme ils s'appelaient encore dans ce temps-là, ne dédaignaient pas d'apprendre à jouer du galoubet, et à manier sur le tambourin la baguette d'ébène, à gland d'ivoire. Leur plus grande jouissance était alors de mettre en branle, sur la verte pelouse des préaux, l'essaim jovial des jeunes *manants* et des jolies *vilaines*. Les comtesses, les marquises, les baronnes partageaient les jeux des pastourelles. La douairière et l'aïeul de la maison exécutaient publiquement un grave menuet. Les curés eux-mêmes, alors moins rigides censeurs qu'ils ne le sont aujourd'hui, accouraient de tout le voisinage pour assister au champêtre festival, et quelquefois se mêlaient à la danse.

Tout ceci, pour le dire en passant, doit faire conclure que les vrais plaisirs ne se trouvent que dans le giron de l'égalité, et qu'en dépit de l'orgueil humain, la nature nous rappelle invinciblement aux rationnelles conséquences d'une commune origine.

Aujourd'hui, les fêtes patronales, qui, sous le nom de *romerages*, continuent à se célébrer dans une grande partie de nos départements méridionaux, tendent de plus en plus à se dépouiller de ces couleurs du moyen-âge, qu'elles ont conservées durant des siècles.

Néanmoins, il existe encore, surtout dans les Bouches-du-Rhône, un assez grand nombre de localités où la célébration des romérages a conservé l'empreinte fidèle des usages antiques.

Comme délassement, rien n'est plus récréatif que ces fêtes populaires, et rien n'est plus curieux comme tableau de mœurs.

Et d'abord, à l'approche de l'anniversaire désiré, que de beaux rêves ne se font pas au village, au hameau, à la ferme! La jeune fille se voit chaque nuit parée d'une robe neuve d'indienne rose ou bleue, d'un charmant tablier noir, d'un fichu de mousseline aux vives couleurs et d'un gracieux bonnet coquettement enrubané. Le jeune homme sourit à un habillement complet de nankin lustré, ou, ce qui, pour lui, est l'idéal du fashionable, à un pantalon de basin neige, tranchant, on ne peut mieux avec sa belle veste de drap noir. Le bambin lui-même se réveille chaque matin en essayant de nouveaux souliers, une blouse et une casquette nouvelle.

Quel transport, quelle folle joie dans la maison, quand le père de famille, tout pauvre paysan qu'il est, peut parvenir, à force de labeurs et d'économie, à satisfaire les innocents désirs de cette jeunesse!

Mais pour elle, il est d'autres motifs encore qui font bénir l'arrivée du romérage : ce jour-là, la promise et le promis seront presque toujours ensemble; de timides et tendres aveux seront échangés dans l'entraînement de la contredanse, dans la promenade, aux courses et aux autres jeux, pendant le retour tardif à la ferme ou à l'humble bastide. Ce jour-là, les parents des fiancés se trouvant réunis, on fixera l'époque de l'union tant souhaitée, et l'on s'occupera des moyens d'attirer la prospérité du futur ménage; mais le tout sera subordonné à la vente heureuse de la prochaine récolte d'huile et de blé, à la réussite des vers à soie, et surtout à un redoublement d'activité dans le travail des deux familles; car pour le pauvre travailleur, tout plaisir, tout bien-être est le fruit d'une peine et souvent celui d'une souffrance.

Au père et à la mère de famille, à l'aïeul et à l'aïeule, le romérage rappelle les plus chers souvenirs : c'est le jour où ils revivent le plus dans leurs enfants, le jour où les parents, les amis, le protecteur de la maison, le nourrisson qui fut jadis allaité dans la famille, viendront, comme des frères, rompre à la même table de chêne le pain de la gaieté. Aussi s'empresse-t-on de tuer la dinde dès longtemps engraissée, de faire main basse sur la *lapinière*, et de remplacer par un vin supportable l'aigre piquette des jours de travail.

La veille de la fête, quelques sociétaires de la chambre de la jeunesse prennent, de grand matin, la route d'Aix, l'ancienne capitale de la Provence. Leur premier soin est de déposer un bouquet de fleurs champêtres au pied de la statue du roi René, intronisée sur une des plus belles fontaines de la ville; ils s'occupent ensuite à se procurer les accessoires divers qui doivent donner au romérage toute la splendeur accoutumée.

Cependant, au village, chacun est dans l'attente et compte les heures qui doivent s'écouler encore jusqu'à la tombée de la nuit, c'est-à-dire au retour des jeunes gens. Enfin, le soleil penche vers son coucher, et une notable partie des villageois, montés sur la haute plate-forme d'un moulin à vent, ont le regard tourné vers le chemin qui vient de la ville.

Tout à coup une voix s'écrie :

« Les voilà! les voilà! ils sont tout près du village! »

Et les enfants de courir en foule vers la grande rue par où les arrivants font déjà leur entrée.

En même temps, un grand vacarme se fait entendre. Au sombre roulement des gros tambours, soutenant les trilles aigus d'une sorte de petite flûte, se mêlent de rapides batteries qu'on dirait produites par une caisse claire et le choc fréquemment répété de deux disques de métal au timbre sonore et argentin.

Tantôt les parties de cet étrange concert se séparent, dialoguent ou exécutent des solos bizarres, tantôt elles se confondent et s'entre-choquent dans une infernale mêlée.

On dirait alors le grondement lointain du tonnerre ou des eaux d'un torrent servant de basse aux cris perçants des oiseaux de proie, aux sauvages harmonies de la tempête.

Eh bien, faut-il le dire? entendue entre des forêts de pins, dans les rues d'un village, sous le dôme du ciel, cette étrange musique a quelque chose qui vous charme et vous inspire.

Le corps qui l'exécute est ordinairement formé de virtuoses aixois, et se compose, quant il est au complet, de quatre gros tambours ou *bacchias*, d'un *fifre*, d'une paire de *timbalons* et de deux *cymbalettes*.

Nous dirons plus tard quelques mots sur l'origine de chacun de ces instruments, ainsi que sur le jeu du tambourin et du galoubet. Pour le moment, continuons d'esquisser les charmantes scènes du romérage.

Le retentissement de la bruyante musique venue d'Aix, sous les auspices du roi René, réveille les échos des lointaines collines, et parvient jusqu'aux fermes les plus écartées avec le son bourdonnant des cloches qui vont à grandes volées en l'honneur de la fête patronale.

Après un certain nombre de roulements, hommage qui est de rigueur envers les autorités du pays, les tambours, le timbalon et tout leur accessoire harmonique accompagnent la jeunesse sur l'aire commune où s'élève, en forme d'arc triomphal, un amas énorme de ramilles et de fascines.

Déjà le ciel s'assombrit, les grenouilles de la mare voisine commencent leur concert : c'est l'heure de brûler le feu de joie. Au signal donné par le maire en personne, le garde champêtre, muni d'une torche flambante, allume les sèches feuillées de fagots amoncelés. Bientôt la flamme s'élève vers les étoiles comme celle d'un holocauste, au milieu des noires masses de fumée.

Alors un fortissimo général double l'effet de l'orchestre villageois, et les jeunes gens, se tenant par la main, forment autour du feu une ronde échevelée, fantastique, digne du pinceau d'Hoffmann.

C'est le dernier acte de la journée. Il est temps de se livrer au repos. Les villageois rentrent dans leur demeure; la musique se tait, et bientôt tout le bruit s'éteint avec les dernières lueurs des feux de joie qui parsemaient les collines des environs.

STÉPHEN.

(*La suite au prochain numéro.*)

NÉCROLOGIE.

Emmanuel DUPATY.

C'est pour le théâtre de l'Opéra-Comique surtout qu'a travaillé ce littérateur si spirituel et si honorable. Voici la liste des ouvrages qu'il y donna successivement : l'*Opéra-Comique*, en un acte, avec M. de Ségur; le *Chapitre second*, en un acte; *D'auberge en auberge*, en trois actes; l'*Antichambre* (depuis *Picaros et Diégo*), en un acte ; la *Jeune Prude*, en un acte ; *Ninon chez madame de Sévigné*, en un acte ; *Mademoiselle de Guise*, en trois actes ; le *Camp de Sobieski*, en deux actes; l'*Intrigue aux fenêtres*, en un acte, et *Françoise de Foix*, en trois actes, avec M. Bouilly ; *Félicie*, en trois actes; le *Poète et le Musicien*, en trois actes, et les *Voitures versées*, en deux actes.

En outre, il fit jouer au théâtre Louvois : la *Prison militaire*, en cinq actes, et l'*Amant par vanité*, en trois actes et en vers ; au Théâtre-Français, le *Portrait de Préville* et l'*Avis aux maris*, en un acte et en vers ; au théâtre du Vaudeville, *Arlequin sentinelle*, *Arlequin tout seul*, *Sophie* ou *la Malade qui se porte bien* ; les *Deux Pères* ou la *Leçon de botanique*; le *Jaloux malade* ; la *Jeune Mère* : *Agnès Sorel*, avec M. Bouilly.

Dupaty composa encore, sous le titre des *Délateurs*, une satire politique dont le succès fut populaire à l'époque de la Restauration. Comme Crébillon et Casimir Delavigne, il n'écrivait ses vers qu'après les avoir complétement achevés dans sa tête. Il laisse une tragédie manuscrite ; mais le prologue de cette tragédie, dans lequel il exposait l'ensemble de ses idées philosophiques et religieuses, il l'emporte tout entier avec lui : bien qu'il l'eût récité à plusieurs de ses amis, il n'avait pas consenti à en écrire une seule ligne.

Il est si rare qu'un auteur d'opéra-comique parvienne à l'Académie française et soit loué par une voix aussi éloquente que celle de M. Villemain, que nous n'hésitons pas à reproduire le discours prononcé par l'illustre secrétaire perpétuel sur la tombe de Dupaty.

Messieurs,

L'Académie a la douleur de perdre aujourd'hui un de ces hommes que leur généreux caractère et leur esprit aimable rendent particulièrement chers aux témoins de leur vie, et à leurs confrères anciens et nouveaux. Les inspirations du talent, les succès littéraires, là même où ces succès, entourés des charmes et des applaudissements du monde, ont le plus d'éclat et d'ivresse pour qui les obtient, toute cette part autrefois brillante de l'existence honorée qui vient de finir, n'était, dans M. Emmanuel Dupaty, que l'accessoire de choses bien autrement précieuses, j'entends le feu du courage, la passion du dévouement, la plus scrupuleuse délicatesse de l'honneur, la foi la plus constante dans l'amitié. C'est par là qu'il avait gagné les cœurs, qu'il avait mérité tant d'amis, et qu'il laisse tant de regrets. Car ce sont là des dons de l'âme qui ne vieillissent pas, et auxquels le temps ne peut pas ôter, comme à l'esprit et au langage, leur puissance de plaire et d'attacher.

En lui, ces dons mêmes avaient le privilége d'entretenir le reste, et d'animer par une apparence de jeunesse et de force une santé affaiblie par l'âge et déjà défaillante. Aimant avec ardeur les lettres, sans besoins d'amour-propre, s'intéressant à tout, et d'abord au bonheur et à la renommée des autres, toujours prêt à remplir un devoir, à rendre un service, ou un juste hommage, M. Emmanuel Dupaty, quand la maladie le frappa plus gravement, était tout occupé d'un soin de piété domestique. Il espérait, sous peu de mois, aller dans sa ville natale assister à l'honneur public et solennel que le nom de son père, illustre magistrat d'un autre siècle, doit recevoir au milieu de la cour souveraine, qui garde avec l'esprit moderne, le souvenir et les exemples du parlement de Bordeaux. C'est dans cette ville renommée par de beaux titres de génie, d'éloquence et de vertu politique; c'est dans la ville de Montaigne et de Montesquieu, dans la ville des nobles et infortunés tribuns de la Gironde, dans la ville de Desèze, de Lainé et de Martignac, que M. Dupaty espérait bientôt porter son culte filial et l'hommage de sa vie près de finir, aux pieds de la statue de son père couronné, après plus de soixante ans, par la main de ses concitoyens, dans le sanctuaire même de la justice dont le président Dupaty avait glorieusement défendu l'indépendance et adouci les arrêts.

Par un respect de plus pour la mémoire de son père, l'ingénieux amateur des lettres, il avait voulu se présenter à cette solennité avec le titre de directeur de l'Académie. Et maintenant la mort a rendu vaine cette ambition modeste et si pieuse ; et elle nous rappelle sévèrement quelle longue durée nous sépare de 1788, de l'année où le président Dupaty terminait, bien jeune encore, sa brillante et utile carrière.

Né le 30 juillet 1775, M. Dupaty fut, presque au sortir de l'enfance, privé d'un tel père, dont il avait reçu tout enfant cet augure bien justifié : « Toi, Emmanuel, tu seras fidèle et affectueux. » Mais il avait entrevu, il avait senti dans ce modèle aimé d'un illustre et excellent père, la vraie destination de la vie ; et il avait achevé de grandir sous la tutelle de sa mère, dans le sein d'une de ces nobles familles de la fin du dernier siècle, passionnées pour les arts, la philosophie et la liberté encore nouvelle et inconnue. Il se formait au milieu de trois frères, dont un fut de nos jours un magistrat digne de son nom, et un autre le sculpteur éminent qu'appela dans ses rangs notre Académie des Beaux-Arts. Trois sœurs ornaient cette belle famille. Une d'elles par son mariage recevait le nom d'Elie de Beaumont, célèbre alors au barreau français, et qui s'immortalise aujourd'hui dans les sciences naturelles. Une étroite alliance unissait encore la famille de M. Dupaty à Condorcet, à Cabanis, au vaillant officier qui devait être un jour le maréchal Grouchy ! Quels noms dans la révolution, dans la science et dans les guerres futures de l'Empire !

Mais sous l'égalité de 1792, la première épreuve de M. Dupaty fut d'être pris par la réquisition à dix-huit ans. D'abord simple soldat, il obtint, par beaucoup de travail et un peu de faveur, de passer rapidement par une école de marine et d'être embarqué comme aspirant de 3e classe. Il était, à la bataille navale du 13 prairial 1793, à bord du vaisseau *le Patriote*, sous la tempête du feu qui abîmait le vaisseau *le Vengeur*, aux cris de liberté répétés par mille guerriers mourants. Son âme courageuse, sa vive intelligence, parut bien alors quand l'ennemi, vainqueur par le hasard de l'incendie, revenait s'attaquer au vaisseau survivant : le jeune aspirant de marine, placé près du commandant, raffermit la volonté de son chef, lui enlève rapidement un ordre périlleux, se jette dans une batterie et dirige le feu avec un succès inespéré. La flotte ennemie recule, et sur le vaisseau français, couvert de débris et de morts, mais resté maître de la mer, le capitaine présente le jeune aspirant aux

matelots et aux soldats, et le nomme aspirant de marine de 2e classe. Une telle entrée dans cette arme savante semblait décider l'avenir de M. Dupaty, mais sa force était épuisée. Blessé d'abord, puis dangereusement malade, il languit quelques mois dans un hôpital, et obtint enfin de retourner à Paris, se remettant à grand'peine de ce terrible début.

Rendu à sa mère, à ses frères qui l'avaient pleuré mort, il rentre au service, comme ingénieur hydrographe, et va remplir une mission sur les côtes de France et d'Espagne. Mais ramené bientôt par le malheur de sa famille ruinée dans le désastre de Saint-Domingue, il reprend ce goût des lettres auquel il était comme destiné de naissance ; il y cherche un secours pour les siens et une indépendance qui lui plaît. Hardi de cœur, il appartenait naturellement à cette jeune garde de la société civile qui s'était formée en haine des excès de l'anarchie et contre leur retour; il s'y montrait aux premiers rangs. Mais il servait cette cause de l'esprit autant que de l'épée dans la littérature polémique et au théâtre, qui devient facilement polémique, quand la société n'est pas assise. Il eut pendant quelques années de flatteurs et bruyants succès; il fit des ouvrages qui sous une forme frivole parurent quelquefois trop sérieux, ou du moins trop applaudis. C'était le temps du Consulat et de l'acheminement à l'Empire, cette époque de passage et d'attente où le puissant restaurateur de l'ordre s'en montrait déjà le gardien jaloux et souvent arbitraire.

A l'occasion d'un succès dramatique, et pour quelque hardiesse dont l'interprétation s'est perdue, M. Dupaty fut un jour enlevé de sa famille et transporté à Brest pour y être embarqué sur un vaisseau de guerre en rade et demeurer là jusqu'à déportation. Indépendamment de l'énormité de cette mesure sans loi et sans jugement, le lieu n'était pas bien choisi, car il rappelait comment l'homme de lettres ainsi traité avait naguère servi son pays. Soit que ce souvenir ait agi, soit que des sollicitations puissantes aient intervenu, cette captivité dura peu. M. Dupaty revint à Paris vivre dans sa famille et cultiver encore les lettres, sauf à se défendre avec plus de prudence à l'avenir des succès trop populaires. Nulle disgrâce ne pesa sur lui. L'impérieux dictateur avait l'âme assez haute pour pardonner quelquefois les torts qu'il avait eus à ceux mêmes qui en avaient souffert.

M. Dupaty, à son retour de Brest, fut tenté par des offres flatteuses qui s'adressaient à son mérite et à son nom. Sa fierté délicate les refusa. Mais il en garda reconnaissance; et longtemps après, dans le déclin des prospérités de l'empire, ayant reçu un bienfait littéraire et une décoration, il se crut lié sans retour à une fortune dont il aimait la gloire. Parmi ses défenseurs, il fut un des derniers qui déposèrent les armes; et officier dans la garde nationale de Paris, on le vit, à la veille de la défaite, avec quelques hommes qu'animait son exemple, reprendre des canons sur l'ennemi, comme trente ans plus tard, hors d'âge et hors de rang, mais toujours dévoué et toujours honoré, il marchait en tête contre l'anarchie.

C'est avec ce caractère que M. Dupaty avait traversé quinze ans de l'ancienne royauté rétablie, se montrant plutôt fidèle à un passé récent qu'il n'était ennemi du présent, contradicteur sans haine et ami de la liberté, sans nulle ambition, mais par amour des belles espérances et des vraies conquêtes de 1789. En 1815 et depuis, la politique lui inspira des vers que le sujet rendait éphémères, mais où le talent et la probité d'âme ont laissé leur empreinte. Éloigné désormais du théâtre auquel il s'était plu davantage, il retoucha longtemps un drame poétique travaillé avec art, et qu'il laisse après lui.

Homme de lettres par goût et par estime des lettres, n'ayant jamais occupé ni voulu d'autre emploi qu'une place dans une des bibliothèques de l'État, M. Dupaty avait souhaité beaucoup entrer à l'Académie. Lorsqu'il y remplaça, il y a quinze ans, un orateur célèbre, un homme public, universellement honoré, M. Lainé, il le loua dignement. C'est un culte qu'il garda toujours. L'Académie et les amis des lettres n'ont pas oublié quel noble et prévoyant langage il tint dans une occasion mémorable en rendant justice à une des gloires les plus respectées et les plus durables de notre siècle, et en la célébrant sur la place publique de la ville où les concitoyens de M. Royer-Collard lui ont élevé une statue que nulle révolution n'abattra. Plus récemment, il a porté la même noblesse de sentiments dans le témoignage touchant qu'il a rendu à l'homme de lettres que l'Académie avait choisi pour remplacer M. Ballanche, et qui, moins heureux, mais non moins honorable que son paisible prédécesseur, n'a pas survécu à son affliction d'une royale infortune qu'il avait suivie. Ayant à parler et de l'histoire et du temps présent, à juger en philosophe et à sentir en homme de bien, M. Dupaty ne pouvait manquer à rien. Il a été juste envers la puissance tombée, comme envers l'amitié fidèle. Sans doute il était digne d'un tel caractère que ses dernières paroles publiques fussent une action honorable. Tout y est ferme et noble; mais déjà la force du corps manquait à cette âme restée tout entière. La voix d'un ami, une voix chère au public, dut suppléer à sa faiblesse. Dans les deux années qui suivirent, M. Dupaty souffrit beaucoup, mais sans langueur, et souvent ranimé par une vivacité d'intérêt et d'action qui trompait l'amitié. Mais sous aucune atteinte, et dans la mort même, ce feu vital du cœur ne pouvait faiblir en lui. On l'a vu pendant ce dernier mois de douleurs répondre aux soins d'une affection assidue par une patience et une sérénité plus affectueuse encore, et quitter la vie, comme il l'avait remplie, en obligeant et en aimant.

Naturellement religieux, quand approcha l'extrême péril que nul zèle de l'art ne put détourner, il voulut avec calme recevoir le dernier secours, le viatique des mourants. Une consolation lui manquait encore: retenu par un mal cruel, alité lui-même loin de Paris, son fils, son fils unique, gage de l'affection qui avait dominé sa vie, et représentant déjà éprouvé d'un nom qui sied bien à la magistrature de toutes les époques, n'avait pu se rendre encore auprès de lui. Il arriva défaillant de maladie et de douleur, quelques moments avant les dernières prières, et il a pu, dans un dernier embrassement et dans un adieu prolongé, recevoir encore de cette âme forte et tendre l'appui qu'il avait senti toujours. Ainsi s'est séparé de sa famille et de ses amis le noble cœur, l'excellent citoyen, l'homme rare de bonté et de courage qui honorait les lettres, et qui n'a vécu que pour les sentiments et les devoirs que Dieu seul récompense pleinement.

MONUMENT

A LA MÉMOIRE DE CHARLES-MARIE DE WEBER.

Le grand compositeur auquel nous devons le *Freischütz*, *Eurianthe*, *Oberon* et tant de chefs-d'œuvre de genres divers, était né à Eutin, dans le Holstein, en 1786, et mourut à Londres en 1826. Ses restes furent réclamés par ses compatriotes et déposés à Dresde, dans une sépulture de famille. Au mois de décembre 1844, un comité se forma pour élever un monument à la mémoire de l'illustre artiste, qui, comme tant d'autres, n'avait pas laissé de quoi payer sa place dans l'immortalité.

L'appel de ce comité fut entendu d'un grand nombre de directeurs de théâtres d'Allemagne. A Dresde, à Berlin, à Munich, à Nuremberg, des représentations furent données, ainsi que des concerts par les académies de chant de Dresde et de Breslau : des sommes importantes furent recueillies au bénéfice du monument ; mais les événements politiques de ces dernières années ralentirent l'élan général, qui reprendra bientôt, nous l'espérons.

La statue de Weber sera exécutée par le célèbre sculpteur et professeur Rietschel, qui fut l'intime ami de l'artiste. Cette statue sera en bronze; elle aura huit pieds de haut et sera placée sur un piédestal de bronze avec bas-reliefs, ou, en cas d'insuffisance de fonds, de granit poli, en face du théâtre royal de la ville de Dresde.

La gloire de Weber n'appartient pas seulement à l'Allemagne ; elle est aussi le patrimoine de la France, où ses ouvrages sont constamment

exécutés ; de l'Angleterre, pour laquelle il écrivit son *Oberon*, et où il rendit le dernier soupir. C'est donc à l'Europe entière que le Comité s'adresse pour achever l'œuvre commencée et obtenir l'assistance dont il a encore besoin. Peut-on douter que sa demande ne soit accueillie avec un religieux empressement par tous ceux qui chérissent et honorent l'art musical ? Nous serons heureux d'inscrire leurs noms sur la liste que nous ouvrons à cet effet, et nous nous féliciterons d'avoir aussi apporté notre pierre au monument d'un des hommes qui représentent avec l'éclat le plus pur l'art, l'intelligence et l'humanité.

On reçoit les souscriptions dans nos bureaux, boulevart des Italiens, n° 1, au premier. Aujourd'hui nous publions la pre mière liste des souscripteurs.

PREMIÈRE LISTE DES SOUSCRIPTEURS

pour le monument à la mémoire de C. M. de WEBER.

La rédaction de la *Gazette musicale*, 25 fr. — MM. Brandus, éditeurs de musique, 25 fr. — N. Louis, 5 fr. — Martin fils aîné, à Toulouse, 5 fr. — Catelin, 5 fr. — A Talexy, 5 fr. — Sivard, à Carentan, 5 fr. — Sylvain Saint-Etienne, 5 fr. — Oscar Comettant, 5 fr. — X. Boisselot, 5 fr.— Emile Ettling, 5 fr. — Ad. Adam, 5 fr.— Edouard Monnais, 10 fr. — Barrault, à Sarguemines, 10 fr. — F. Burgmuller, 5 fr. — Tulou, 5 fr. — Henri Didot, 5 fr. — Charles Pollet, 5 fr. — Castil-Blaze, 10 fr. — Parent, 5 fr. — Le docteur Wertheim, 5 fr. — E. Viénot, 5 fr. — Lard, 2 fr. — J. Weber, 5 fr. — Decourcelle, 5 fr. — Théodore Ritter, 5 fr. — F. Halévy, 15 fr. — S. Lee, 5 fr. — Total : 202 francs.

— L'*Artiste*, journal de Lille, après avoir reproduit notre appel aux souscripteurs, dans l'intérêt du monument à ériger au grand artiste, déclare s'associer à nous, et s'exprime en ces termes :

« La *Gazette* annonce alors qu'elle ouvre une souscription en faveur » de ce monument. La ville de Lille restera-t-elle en arrière ? Le fes- » tival, s'il doit être considéré comme un témoignage de nos senti- » ments artistiques, ne nous impose-t-il pas l'obligation de concourir » à cette œuvre d'intelligente reconnaissance et d'enthousiasme ? L'As- » sociation musicale en particulier ne doit-elle pas tenir à honneur de » figurer parmi les fondateurs de cette œuvre d'harmonie, du monu- » ment élevé à l'un des plus grands génies qu'elle sera jamais appelée » à interpréter ? Nous ouvrons à notre tour une souscription; nous nous » inscrivons en tête, et selon le vœu des souscripteurs, les dons seront » adressés directement à la commission à Dresde, ou par l'intermédiaire » de la *Gazette musicale*. »

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*.

*** La représentation du *Prophète* donnée lundi dernier avait attiré la foule, comme toujours. L'exécution en a été fort belle : c'est Chapuis qui chantait le rôle de Jean de Leyde.

*** Les deux représentations extraordinaires données mercredi et vendredi se composaient du premier acte de la *Juive*, du quatrième acte des *Huguenots*, de l'intermède, les *Nations*, et se terminaient par le second acte de l'*Enfant prodigue*. Le théâtre était illuminé à l'extérieur et à l'intérieur des lustres de bougies, des caisses de fleurs ornaient le péristyle, les escaliers, le foyer, que décoraient des trophées d'armes. Les deux soirées ont produit des recettes merveilleuses; la ville de Paris avait contribué largement à celle de la première, en prenant plus de 500 places; mais le public seul a fait les frais de la seconde.

*** La première représentation de *Séraphine*, opéra comique en deux actes, annoncée pour la semaine dernière, aura lieu incessamment.

*** Mme Ugalde nous est revenue; l'excellente et charmante cantatrice a fait sa rentrée lundi dernier dans l'*Ambassadrice* par le rôle d'Henriette, qui lui avait servi à se signaler dès ses premiers débuts. Depuis ce temps, son talent n'a fait que grandir : aujourd'hui, elle y joue et chante mieux que jamais. Mlle Lemercier est très-bien placée dans le rôle de Charlotte, et l'ouvrage est représenté avec un ensemble très-satisfaisant.

*** Fanny Cerrito est engagée au théâtre impérial de Vienne, où elle doit se rendre en quittant le théâtre de Sa Majesté à Londres.

*** Mlle Lavoye est engagée au grand théâtre de Lyon, où elle doit débuter prochainement.

*** Mlle Hébert-Massy donne à Caen des représentations fort suivies.

*** Parmi les artistes engagés au troisième théâtre lyrique, dirigé par M. Séveste, on cite Mlles Rouvroy, Duez, Loustanneau; MM. Bouché, Meillet, Hibes et Michel, jeune ténor, qui jouissait en province d'une certaine réputation. L'ouverture du théâtre doit avoir lieu avant le 15 septembre. M. Lumley a bien voulu permettre que les répétitions fussent faites dans la salle Ventadour. Grâce à cet obligeant concours, M. Ed. Séveste peut conduire de front les études de son nouveau répertoire et les travaux importants qu'on exécute dans la salle du Théâtre-Historique,

*** L'Académie des beaux-arts a jugé, hier samedi, le concours de composition musicale. Voici le résultat : 1er grand prix, M. Deléhelle, élève de M. Adolphe Adam; second prix, M. Galibert, élève de M. Halévy ; deuxième second prix, M. Cohen, élève de M. Leborne.

*** La Société des concerts était appelée le samedi de l'autre semaine à l'Hôtel-de-Ville : elle y a exécuté plusieurs des plus beaux morceaux de son répertoire. Le concert n'a commencé qu'à onze heures et demie du soir.

*** Un grand concert vocal et instrumental sera donné le dimanche 17 août à l'Isle-Adam, au profit des pauvres de l'Isle-Adam et de Valmondois, par notre célèbre ténor Duprez. Ceux qui regrettent de ne plus l'entendre à Paris pourront s'en dédommager ce jour-là, au moyen d'un court et facile voyage. Plusieurs de ses charmantes compositions, ainsi que bon nombre de morceaux classiques, seront exécutés par lui et MM. Portehaut, Euzet; Mmes Masson, Poinsot, Caroline Duprez, Félix Miolan et de Joly. De plus, M. Oudot chantera d'amusantes chansonnettes. L'art et la charité n'auront qu'à se félicriter et qu'à recueillir.

*** A l'île Saint-Louis, le 6 juillet, pendant la représentation de *Jack Sheppard*, une barre de fer se détacha de la voûte et tomba sur la tête de Mme Shea, qui jouait le rôle de l'héroïne. La tempe fut atteinte, le sang jaillit, et l'artiste tomba raide morte sur la scène. Mme Shea était petite-fille de Kemble et petite-nièce de la fameuse Mme Siddons.

*** M. Adolphe Sax, le célèbre inventeur et facteur d'instruments, a obtenu la grande médaille d'or décernée par le jury de Londres. Cet éclatant succès répond à bien des attaques et répare bien des injustices.

*** On cite comme candidats au fauteuil occupé par Emmanuel Dupaty à l'Académie française, MM. Ponsard, Emile Augier, Alfred de Musset, Berryer, de Falloux, Philarète Chasles et Legouvé.

*** On se rappelle le quatrain que M. Dupaty avait improvisé, en apprenant sa nomination à l'Académie française, et adressé à M. Victor Hugo, son compétiteur :

Avant vous je monte à l'autel ;
Mon âge avait droit d'y prétendre.
Déjà vous êtes immortel,
Et vous avez le temps d'attendre.

En voici un autre, qu'il avait fait pour lui-même, longtemps avant d'être nommé, en forme d'épitaphe :

Ci-gît qui, d'humeur trop légère,
Passa du boudoir au cercueil ;
Il fit beaucoup pour la bergère,
Mais pas assez pour le fauteuil.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 8 août. — Mme Barbieri Nini, la célèbre cantatrice italienne, vient de débuter au théâtre de Sa Majesté dans *Lucrezia Borgia*. Son succès y a été immense et a confirmé la réputation qui l'avait devancée. Dans la même semaine, on a représenté à ce théâtre, sous la direction de M. Lumley, mardi, *Lucrezia Borgia*; mercredi, *Fidelio*, et des fragments de la *Muta di Portici*; jeudi, la *Figlia del reggimento*, précédée du premier acte de *Norma*; vendredi, *Don Giovanni*. — Sophie Cruvelli a eu tort de prendre le rôle de *Linda di Chamouni*, qui ne lui convient nullement, et où elle ne produit pas d'effet. Sa sœur Marie a fait son début réel dans le rôle de Pierotto, car celui qu'elle remplissait dans l'opéra de Thalberg ne compte pas. Elle y a produit une impression favorable. — L'Alboni a joué la *Gazza ladra* avec son talent supérieur; Ida Bertrand a obtenu beaucoup de succès, à côté d'elle, dans le rôle de Pippo. Le duo du second acte a été, pour les deux cantatrices, un véritable triomphe; on l'a redemandé au milieu de bravos enthousiastes. — Au théâtre de Covent-Garden, l'*Elisir d'amore*, *Semiramide*, *Lucrezia Borgia*, la *Gazza ladra* et le *Prophète* ont composé le répertoire des derniers jours.

*** *Francfort* — Roger a chanté sur notre théâtre le rôle du *Prophète*, une fois en allemand et l'autre en français. Ce prophète est Français d'origine, quoique résidant en Allemagne, à Munster. Il est Français par sa passion et sa verve ; il est Français encore par Roger, qui l'a produit le premier sur la scène.

*** *Berlin*.— Mlle Wagner a terminé ses représentations à Breslau, par le rôle de Norma. A la fin de la pièce, une avalanche de bouquets et de couronnes est tombée sur la scène. Un moment, on a pu craindre pour la vie de la cantatrice, attendue avec impatience pour la représentation d'*Olympie*, de Spontini. — Depuis le 1er. août, le nouveau règlement de police concernant les théâtres est en vigueur.

*** *Vienne.* — Les Italiens sont partis; leur dernière représentation a été brillante. On a surtout applaudi Fraschini et Debassini, et c'est grâce au talent de ces deux éminents chanteurs que le privilége a été continué à la direction pour trois années.

— Les débuts de l'opéra allemand ont eu lieu au milieu d'une foule enthousiaste. — Le *Prophète* a fait sa rentrée solennelle et a été salué comme à sa première apparition. Les honneurs de la soirée ont été pour Ander (Jean de Leyde). Après le *Prophète* sont venus les *Huguenots*. Au premier jour, les débuts de M. Wolf dans le rôle de Max, du *Freischütz*.

*** *Hambourg.* — Mme Delagrange a quitté cette ville au mois de septembre; elle y reviendra pour y jouer avec Roger.

*** *Riga* — On sait que Conradin Kreutzer est mort en cette ville, où il était chef d'orchestre du théâtre. La Liedertafel lui a fait ériger un monument : c'est un bloc de granit surmonté d'une croix en marbre. L'inauguration a eu lieu le 17 juillet, en présence des autorités civiles et militaires.

*** *Saint-Pétersbourg.* — La musique militaire russe doit être réorganisée sur le modèle de celle de l'armée autrichienne. Un compositeur russe se trouve en ce moment à Vienne pour y étudier en détail tout ce qui se rattache à cette importante réforme.

*** *Bergame.* — Un comité est chargé du soin d'élever un monument à la mémoire de Donizetti.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— AVIS Le concours pour les places de l'orchestre de l'Opéra-National aura lieu dans la salle de l'Association des Artistes-Musiciens, bazar et boulevart Bonne-Nouvelle, les jours ci-après, à deux heures de l'après-midi, savoir : le mercredi 13 août, pour les premiers et seconds violons; le jeudi 14, altos, violoncelles et contre-basse; le 15 clarinettes, flûtes, hautbois et bassons; le 16, cors, trompettes, pistons, trombones. S'inscrire à l'avance, rue Richelieu, 108. Se présenter au concours avec son instrument et un morceau de son choix.

Spécialité de pianos droits, mi-oblique et grand-oblique de la fabrique

POL LOUIS.

Fabrique à PARIS, Chapelle St-Denis et Rue St-Maur. — CORRESPONDANCE, Rue Guénégaud, 18.	*Fabrique à* NIMES, Boulevart de la Magne et place Balore. — CORRESPONDANCE, Rue de la Fontaine, Maison G. Berard-Sauvajol.	*Succursale à* TOULOUSE, Rue de la Pomme, 9. —	*Succursale à* BORDEAUX, Allée Tourny, Maison Cuvreau. —

COMPOSITIONS DE A. SOWINSKI,

Pour le Piano.

Publiées par BRANDUS et Cie, Editeurs.

Op. 29. Introduction et rondo sur les couplets d'Alice, de *Robert-le-Diable*. . . 7 50
32. Variations brillantes sur le quatuor de *Ludovic*. 7 50
33. Invitation à la mazurka.. 6 »
36. Rondo tiré du grand concerto. 7 50
40. Fantaisie caractéristique sur le grand trio de la *Juive* 7 50
44. Fantaisie sur l'orgie des *Huguenots*. 7 50
Op. 45. La Mer, fantaisie sur l'*Eclair*. 7 50
49. Fantaisie sur des motifs de *Guido et Ginevra*. 7 50
52 Fantaisie sur la *Favorite*. 7 50
53. Fantaisie sur le *Guittarrero*. 7 50
65. Fantaisie sur les *Mousquetaires de la Reine*. 9 »
67. Tarentelle. . . . . 5 »
70. Sicilienne. . . . . 5 »
74. Fantaisie sur le *Prophète* 7 50
79. Souvenir de l'*Enfant prodigue*. 7 50

MUSIQUE DE DANSE NOUVELLE

POUR LE PIANO

PUBLIÉE PAR

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

103, rue Richelieu.

POLKAS.

E. ETTLING. Polka sur Zerline, avec solo de cornet à pistons. 4 50
— Polka sur la Dame de Pique. . . . . 4 »
— Polka sur l'Enfant prodigue . . . . . 4 »
J. PASDELOUP. Polka sur Zerline, avec solo de cornet à pistons par Denault . . . . . 4 »
— Polka sur la Tempesta. . . . . 4 »

SCHOTTISCHS.

DANIELE. L'Enfant prodigue . . . . . 3 »
— Zerline ou la corbeille d'oranges . . . . . 4 »
PILODO. La Dame de Pique . . . . . 4 »

REDOWAS.

ETTLING. La Tempesta. . . . . 4 »
PILODO. Zerline ou la corbeille d'oranges . . . . . 4 »
— Giralda. . . . . 3 »

GALOPS.

BILSE. Sturm-Marsch, galop. 2 50
LABITZKY. Riquiqui . . . . . 3 »
— L'Espérance. 4 50
GUNGL. Galop des chemins de fer. 2 50
A. TALEXY Hercule. . . . . 5 »

POLKA-MAZURKAS.

F. BURGMULLER. Blanche. Polka-Mazurka. . . . . 5 »
J. PASDELOUP. Polka-Mazurka sur l'Enfant prodigue. 4 »
— — sur la Dame de Pique. 4 »
PILODO. Polka-Mazurka sur la Tempesta . . . . . 4 »
A. TALEXY. Diane, polka-mazurka. . . . . 5 »

VALSES.

FR. BURGMULLER. Zerline ou la corbeille d'oranges.. 5 »
— La Dame de Pique . . . . . 5 »
— L'Enfant prodigue . . . . . 5 »
E. ETTLING. L'Enfant prodigue. . . . . 5 »
— La Dame de Pique. . . . . 5 »
E. ETTLING. La Tempesta. . . . . 5 »
— Zerline ou la Corbeille d'oranges . . . . 5 »
H. ROSELLEN. Miranda, valse brillante sur la Tempesta. 4 50
J. STRAUSS. Chants d'allégresse. 4 50

QUADRILLES.

MUSARD. L'Enfant prodigue. Deux quadrilles. Chaque. . 4 50
— La Tempesta 4 50
— Zerline ou la Corbeille d'oranges. 2 quad. Ch. 4 50
— La Dame de Pique, 2 quad. Ch 4 50
PILODO. L'Enfant prodigue. 4 50
STRAUSS. d°. 4 50
— La Dame de Pique 4 50

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 33. 17 Août 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Ce, 13, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse . . . 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Favart, sa vie et ses ouvrages (3e article) par **Paul Smith**. — Le tambourin, le galoubet et autres instruments dans les romérages de la Provence (2e article), par **Stephen**. — Chronique musicale, maîtrise de Rouen, Distribution des prix, par **Amédée Méreaux**. — Association des artistes musiciens, extrait du compte-rendu de l'année. — Nouvelles et annonces.

FAVART,

SA VIE ET SES LETTRES.

(Troisième article.) (1)

Le caractère de Favart s'est dessiné de lui-même dans sa conduite et dans ses lettres. Comme on l'a pu voir, il tenait moins du chêne que du roseau. C'était un philososophe pratique à la manière d'Horace, qui se soumettait aux choses plutôt qu'il ne s'efforçait de soumettre les choses à lui.

Non mihi res, sed me rebus subjungere conor.

Mais, après tout, cette soumission ne manquait ni de dignité, ni de courage. Il alla dans la résistance jusqu'où la mesure de ses forces lui permettait d'aller. Un autre eût fait plus de bruit, plus de scandale peut-être. Jeune encore, amoureux d'une femme charmante, un autre eût menacé de punir le crime par le crime. Favart souffrit en silence; il supporta ce qu'il ne put empêcher, sans déclamation, sans emphase, et en cela il fut de son époque. Vingt ans plus tard, après la *Nouvelle Héloïse*, l'*Emile* et le *Contrat social*, le même Favart eût peut-être agi tout autrement.

J'ai dit comment et dans quelles circonstances Mme Favart avait débuté à la Comédie-Italienne, le 5 août 1749, date mémorable; car Mme Favart, ce fut toute une révolution au théâtre. Femme d'esprit, danseuse, musicienne, actrice, compositeur et auteur souvent associée à son mari, elle innova dans son genre, comme Mlle Clairon dans le sien. Elle introduisit la vérité dans le costume; elle supprima les soubrettes chargées de paniers, étoilées de diamants et gantées jusqu'au coude. Elle ne voulut jouer les paysannes qu'en robes de laine et en sabots. « J'y perds dix mille écus d'habits, » avait dit la célèbre tragédienne. J'ignore ce qu'y perdit Mme Favart; mais elle y gagna une vogue inouïe de son vivant, et pour l'avenir, une renommée immortelle.

Que de folie et d'erreurs dans la plupart des appréciations contemporaines! Voici en quels termes s'exprimait Collé, dans son journal historique, sur ce début destiné à faire époque : « Septembre 1749. « Le vaudeville des *Savoyards* court beaucoup; il a contribué au prodi- » gieux succès de Mlle Gentilly (lisez Chantilly : Collé estropie jus- » qu'au nom de l'actrice) à la Comédie-Italienne. Cette *petite impure*, » qui n'a pour tous talents que d'être une *médiocre danseuse*, mais une » *impudente créature*, est la femme de Favart, auteur de très-jolis » opéras comiques et entre autres de la *Chercheuse d'esprit*. Elle n'a » pour le théâtre ni intelligence ni habitude, en lui ôtant le chant et la » danse. Elle chante un vaudeville avec une indécence rebutante, et danse » avec des mouvements lascifs et dégoûtants, pour les gens qui ont le » moins de délicatesse. » O trop moral Collé, auteur de l'*Evêque d'Avranches*, ou la *Vérité dans le vin*, du *Galant escroc*, de la *Tête à perruque*, de *Cocatrix*, et de tant d'autres pièces édifiantes, sans compter la multitude de chansons obscènes dont vous amusiez les petites maisons des princes libertins qui vous tenaient à leurs gages, sur quel sermon de Bourdaloue, sur quel traité de Nicole aviez-vous donc dormi le jour où le début de Mme Favart vous inspira cet élan d'indignation vertueuse?

Il est vrai que Collé se trompe souvent en fait de débuts, et qu'il ne juge pas mieux Lekain que Mme Favart. Lekain débuta l'année d'après, en septembre 1750, et Collé le déclare mauvais, ignoble, *sans entrailles*. Il y revient à plusieurs reprises, toujours persistant dans son dire : « Il aura beau faire, écrit-il; il aura toujours, ainsi que Lanoue, une vilaine effigie de martyr ou de roué; ce m'est tout un. »

Lorsque Beaumarchais donna sa seconde pièce, Collé prononça que cet auteur sans esprit, sans goût et sans art, ne ferait jamais rien de bon. Par exemple, Collé eut plus tard la bonhomie de conserver sa sentence, et la conscience de reconnaître au bas qu'il s'était complétement trompé.

Si Collé rend justice au talent de Favart, comme auteur dramatique, il n'en reconnaît pas le moindre à l'abbé de Voisenon, qui vint se poser en tiers dans cette société littéraire et conjugale sous la raison Favart et compagnie. Dans toute liaison de cette espèce il y a des mystères trop peu explicables pour que chacun ne se hâte de les expliquer. Et pourtant ne serai.-ce pas une bizarrerie incroyable que le même homme eût partagé sans scrupule et sans vergogne avec un abbé laid et chétif ce qu'il avait disputé si longtemps, si vaillamment, à un glorieux et puissant maréchal, puissant dans toute l'acception du mot? Faudrait-il chercher le mot de l'énigme dans la différence des temps et des âges, surtout des âges de l'amour?

Quoi qu'il en soit, Collé, dans son journal, ne cesse d'attaquer Voisenon, de l'accabler de son mépris, et de venger Favart du tort qu'il lui faisait en se laissant attribuer la meilleure partie de ses meilleurs ouvrages. L'opinion d'alors, consignée dans tous les mémoires, voulait que Voisenon fût l'auteur principal de la *Fée Urgèle*, des *Trois Sultanes*, d'*Annette et Lubin*, de l'*Anglais à Bordeaux*, des *Fêtes de la Paix*, de *Cythère assiégée*, d'*Isabelle et Gertrude*, des *Moissonneurs*. On prétendait que Favart faisait la *charpente des pièces*, et que c'était l'abbé *qui habillait la poupée*. Voltaire lui-même le croyait, comme le

(1) Voir les numéros 30 et 31.

prouve l'épître flatteuse adressée par lui à Voisenon, au sujet d'*Isabelle et Gertrude*, pièce tirée d'un de ses contes :

J'avais un arbuste inutile
Qui languissait dans mon canton :
Un bon jardinier de la ville
Vient de greffer mon sauvageon, etc.

Voisenon se défendit du compliment, et répondit que ces jolis vers, qu'il ne méritait pas, *immortaliseraient Favart*. Il écrivit à ce dernier, qui lui avait dédié son ouvrage : *Tes succès sont à toi* :

Ton esprit en a tout l'honneur :
C'est mon cœur seul qui les partage.

Néanmoins, Voltaire persista dans sa croyance : il prit la juste modestie de l'abbé pour une simple formule de politesse. En parlant d'une représentation d'*Annette et Lubin* sur son théâtre de Ferney, il dit encore : « J'ai reconnu dans cette pièce l'abbé de Voisenon : c'est sa » meilleure à mon gré ; il n'y a que lui qui puisse avoir cette grâce. » Comme si, avant sa liaison avec l'abbé, Favart n'eût pas donné des ouvrages pour le moins aussi gracieux qu'*Annette et Lubin!* Comme si l'abbé de Voisenon seul eût jamais écrit quelque chose d'équivalent à la *Chercheuse d'esprit!* Marmontel, ainsi que Voltaire, attribuant à Voisenon la paternité de l'opéra, dont un de ses contes aussi avait fourni le thème, et qu'on avait représenté sous le nom de Mme Favart, lança contre eux les couplets où l'épigramme commence dès le titre : *Chanson nouvelle à l'endroit d'une femme auteur dont la pièce est celle d'un abbé.* Le préjugé en faveur de l'abbé était si fort, si général, qu'il contribua, sans aucun doute, à porter Voisenon à l'Académie française, et Favart, lui, n'en fut jamais !

Pour cette fois, je conviens que Favart n'était pas sans reproche, et qu'il n'eut que ce qu'il méritait pour avoir établi, toléré dans sa maison une sorte de promiscuité dont il faisait tous les frais et dont un autre recueillait naturellement les bénéfices. Lui, auteur, lui, mari, en titre d'office et par brevet, pourquoi souffrait-il un parasite de gloire et d'amour, qui ne vivait qu'à ses dépens, ou qui du moins passait pour y vivre? Favart connaissait pourtant bien les abbés ; c'est lui qui en avait tracé le portrait et esquissé le rôle dans le monde :

Chaque maison a son abbé;
Il y donne le ton, y joue un personnage.
Pour les valets, il est monsieur l'abbé,
Pour le mari, mon cher abbé,
Pour la femme, l'abbé.....
. . . . . .
On nous goûte en faveur de la frivolité.
C'est en elle aujourd'hui que notre état consiste.
Avec quatre doigts de batiste
Nous acquérons le droit de l'inutilité,
Et pouvons être oisifs en toute liberté.

Favart ne pouvait donc prétexter d'ignorance et n'avait qu'à répéter, comme le mari de Molière : « *Tu l'as voulu, George Dandin!* » Si, d'ailleurs, on veut se faire une idée du ton qui régnait dans ce ménage à trois, domicilié, pour la plupart du temps, à Belleville, on n'a qu'à lire les lettres écrites aux deux époux par l'abbé de Voisenon pendant le voyage qu'il fit aux Pyrénées, en 1761. On lui avait ordonné les eaux de Cauterets, à lui, qui, suivant l'expression de quelqu'un, *passa sa vie à mourir d'un asthme.* Il se mit en route en compagnie, ou plutôt à la la suite de Mme la duchesse de Choiseul, et ne manqua pas de donner de ses nouvelles à Favart et à sa femme, en style souvent plus que drôlatique, mais toujours spirituel et amusant. Il les tenait au courant des moindres particularités de son voyage, de sa digestion et de bien d'autres choses. Il appelait Mme Favart *ma petite nièce Pardine*, à cause de l'habitude qu'elle avait de répéter ce mot, et Favart, *mon neveu Brûle-Gueule* ou *Fumichon*, parce que le gracieux Favart fumait jusqu'à s'en rendre malade. Voici un extrait de sa première lettre, datée de Châtelleraut : « Il y eut un maire (à Tours) qui vint haranguer » madame la duchesse. M. Sinfrais, pendant la harangue, s'était posé » précisément derrière, de sorte que son cheval donnait des coups de » tête dans le dos de l'orateur, ce qui coupait les phrases en deux, » parce que l'orateur se retournait ; après il reprenait le fil de son dis- » cours ; nouveaux coups de tête du cheval, et moi de pâmer de rire. A » deux lieues d'ici nous avons eu une autre scène : un ecclésiastique a » fait arrêter le carrosse, prononcé un discours pompeux adressé à » M. Poissonnier, en l'appelant mon prince. M. Poissonnier a répondu » qu'il était plus; que tous les princes dépendaient de lui, et qu'il » était médecin. Comment, vous n'êtes pas le prince de Talmont! a » dit le prêtre.—Il est mort depuis deux ans, a dit la duchesse.—Mais » qui est donc dans ce carrosse?—C'est madame la duchesse de Choiseul. » Aussitôt il a commencé par la louer sur l'éducation qu'elle donnait » à son fils. — Je n'en ai point, monsieur. — Ah! vous n'en avez » point, j'en suis fâché. Eh bien, si j'avais su que ce fût vous, j'aurais » préparé une harangue exprès ; ce sera pour une autre fois. Ensuite » il a tiré sa révérence. Le bon Dieu le conduise!

La seconde lettre, datée de Bordeaux, et adressée à Mme Favart, se termine ainsi : « Je ne m'accoutume pas à me voir séparé de mes meil- » leurs amis : un voyage aussi long est une demi-mort. J'attends la » résurrection avec bien de l'impatience; j'entends par résurrection » celle du cœur, j'ai renoncé depuis longtemps à l'autre, et quand elle » viendrait, qui est-ce qui voudrait d'un pauvre petit ressuscité? Adieu, » Pardine; embrassez votre homme, faites mes compliments à l'er- » mite (l'abbé Cosson) et dites au gros gars (Cailleau, l'acteur de la » Comédie-Italienne) que je parle de lui et que je l'aime bien. »

De Cauterets, l'abbé écrivait encore à Mme Favart : « Ma santé est » très-jolie; je suis cependant jaune, mais je n'étouffe point, » quoique je sois absolument couché sur un torrent qui fait un bruit » épouvantable. L'oncle de madame la duchesse, qui vous faisait tant » de compliments dans le foyer, est arrivé d'hier; il loge avec moi. Il » trouve déjà que l'on mène une vie triste ici. Je l'ai cependant pré- » senté ce matin dans la meilleure maison de Cauterets. J'avoue que » j'y suis les trois quarts du jour; il n'y a pas de femmes, mais il y a » des choses dont je fais plus d'usage; en un mot, c'est chez le pâtis- » sier; il fait des tartelettes admirables, des petits gâteaux d'une lé- » gèreté singulière, et de petites tourtes composées avec de la crème » et de la farine de millet; on appelle cela des millassons. Je m'en » gave toute la journée; cela fait aigrir mes eaux, cela me rend jaune, » mais je me porte bien, et je fais l'amour sur le cul du four. »

Dans une autre lettre adressée à Favart, l'abbé continue : « C'est » aujourd'hui que j'étouffe, mais par ma faute. Je dînai si fortement » hier que je ne pouvais pas me remuer, en jouant au cavagnole. J'é- » tais si plein que je disais à tout le monde : Ne me touchez pas, car je » répandrai. Je soupai par extraordinaire ; ma poitrine a sifflé toute la » nuit, et j'ai actuellement dans l'estomac mes six gobelets d'eau, » qui disent comme ça qu'ils ne veulent pas passer ; je vais les pousser » avec mon chocolat. Cela ne m'empêche pas de dire cette chanson sur » l'air : *La sagesse est de bien aimer* :

La sagesse est de bien dîner,
En commençant par le potage;
La sagesse est de bien souper,
En finissant par le fromage.
On est heureux si l'on peut se gaver,
Et si l'on digère, on est sage.
La sagesse, etc.

» Cette belle pièce n'est pas de moi; elle est de Mme Clermont » d'Amboise; Mme de Choiseul la chante sur son clavecin, et moi, au » médecin. » Suivent des plaisanteries d'un genre encore plus scabreux sur un commissaire des guerres asthmatique, et pourtant si galant qu'il portait deux portraits de femme en miniature aux deux boutons d'un vêtement que les convenances défendent de nommer. Ces plaisanteries reviennent trop souvent dans la correspondance pour ne pas faire supposer qu'elles étaient presque le lieu commun de la conversation intime d'un auteur, d'une actrice et d'un abbé, surnommé, non sans raison, l'archevêque de la Comédie-Italienne.

La mort seule eut le pouvoir de rompre cette trinité : Mme Favart,

la plus jeune, fut frappée la première. Rentrée en grâce avec le fameux maréchal, elle avait repris ses débuts interrompus le 18 janvier 1750, et depuis ce jour, elle n'avait pas cessé d'être le diamant de la Comédie-Italienne. Entre autres facultés rares, elle possédait l'art d'imiter dans la perfection tous les idiômes, tous les patois. On raconte que, revenant d'un voyage en Lorraine, elle fut arrêtée aux barrières de Paris, vêtue d'une robe de Perse, alors prohibée, et qu'on en trouva deux autres dans ses coffres. Pour se tirer d'affaire, elle contrefit si bien l'étrangère, l'Allemande, ne connaissant ni la langue ni les usages du pays, que le premier commis, qui avait été en Allemagne, se confondit en excuses et la laissa passer. Les qualités de son cœur n'étaient pas en reste avec celles de son esprit. Elle avait fait beaucoup de bien dans sa vie, et quand on la payait d'ingratitude, elle disait : « On a » beau faire, on ne m'ôtera pas la satisfaction que je sens à obliger. » Le mal dont elle mourut s'était déclaré dès le mois de juin 1771. Il devint grave et menaçant dès le commencement de l'année suivante. Un jour, après une crise violente, sa garde, la croyant près de mourir, se jeta à genoux en disant : « Courage! courage! madame, ce n'est » rien. Je vais faire toucher des linges à la châsse de la bienheureuse » sainte Geneviève. — Je ne donne point dans des momeries, répondit » tranquillement la malade; mais je sais que telles et telles personnes » sont dans le besoin. Qu'on leur donne de ma part de quoi les soula- » ger : les bonnes actions valent mieux que les prières. » De son lit de mort, Mme Favart écrivit encore à ses camarades en faveur de Sodi, pauvre musicien, instrumentiste, auteur de la partition des *Troqueurs dupés*, et elle cessa d'être le 20 avril 1772 à l'âge de 45 ans.

L'abbé de Voisenon lui survécut trois ans et quelques mois, et mourut au château dont il portait le nom, le 22 novembre 1775. Il s'y était rendu, disait-il, afin *de se trouver de plain pied avec la sépulture de ses aïeux*. Sa bouffonnerie habituelle ne se démentit pas à l'approche du dernier moment. Lorsqu'on lui apporta le cercueil de plomb qu'il avait commandé, il dit à l'un de ses domestiques : « Voilà une redin- » gote que tu ne seras pas tenté de me voler. »

Favart écrivit l'éloge de l'abbé comme il avait tracé celui de sa femme. Voisenon avait deux ans de plus que lui. Pour racheter une existence qui avait failli à tant de devoirs, et qui n'eut rien de sérieux, pas même la fin, on aime à trouver quelques bienfaits cachés, quelques assistances délicates. Il paraît que Voisenon n'en était pas avare, et qu'il y consacrait une bonne partie de ses trente mille livres de revenu.

Favart resta donc seul, chargé de soixante-cinq années, et il en avait encore dix-sept à passer sur cette terre! Il avait, non pas à voir, car il était aveugle, tout le règne de Louis XVI, mais à s'entendre raconter ce drame si accidenté, dont le début avait presque les couleurs d'un riant opéra-comique, mais dont le dénouement fut une si effroyable tragédie! Favart eut le bonheur d'en esquiver les dernières scènes : il mourut le 12 mai 1792, et n'emporta pas dans la tombe les souvenirs du 20 juin, qui s'apprêtait déjà, du 10 août ni du 2 septembre de la même année! Hélas! le bon, l'honnête Favart n'aurait jamais pu se traîner jusqu'au 20 janvier de l'année suivante!

Mais chassons ces lugubres images, et suivons notre projet de recueillir dans les lettres de Favart tout ce que nous y trouverons d'instructif et d'amusant. Nous en avons fini avec la biographie : passons à l'histoire. PAUL SMITH.

(*La suite au numéro prochain.*)

P. S. — Pendant que nous écrivions ce qui précède, voici qu'une réclamation s'est élevée contre l'une des gloires du père de Favart. On lui conteste, non pas, heureusement, celle d'avoir créé son fils, mais celle beaucoup moins grande d'avoir inventé les échaudés. On rappelle que les échaudés étaient connus du temps des croisades, et l'on exhume une charte de 1290, dans laquelle un suppliant redemande un petit four destiné à faire cuire *simonaulx* ou *eschaudez* ; on cite les *crieries de Paris*, dans lesquelles les marchands des rues annoncent :

Galetes chaudes, *eschaudez*
Et denrées à jouer au dez.

Donc, Favart le père n'a rien inventé, mais il a retrouvé, ressuscité, *perfectionné* peut-être? Pourquoi n'en serait-il pas des échaudés, comme de la poudre, qu'il n'est plus permis d'inventer, mais que rien n'empêche d'améliorer? A coup sûr la France n'a pu se faire illusion : s'il était vrai qu'elle n'eût cessé de manger des échaudés depuis les croisades, comment le dix-huitième siècle se serait-il persuadé qu'il était le premier à en jouir? Si Favart le père n'eût rien fait pour les échaudés, d'où viendrait la tradition encore récente qui l'en proclame le créateur? Qui établit d'ailleurs que l'échaudé des croisades fût absolument la même chose, en substance et en forme, que l'échaudé du pâtissier de la paroisse Saint-Jean? Le père de Favart n'a pas inventé, soit; mais il a remis à la mode et popularisé une invention oubliée. La bouteille de bière lui doit son assidu compagnon, l'habitué des cafés sa consommation la plus quotidienne, à moins qu'on ne prétende qu'il y avait déjà des cafés du temps des croisades! Ce serait à l'Académie des inscriptions et belles-lettres à approfondir cette grave question.

P. S.

LE TAMBOURIN,

LE GALOUBET, LE BACCHIAS, LE FIFRE, LES TIMBALONS ET LES CYMBALETTES

DANS LES ROMÉRAGES DE LA PROVENCE.

(Deuxième article.) (1)

Le lendemain, dès que les premières lueurs de l'aube permettent de distinguer la croix de fer qui surmonte le clocher du village, les *abbas*, — ce sont les jeunes gens qui se sont volontairement chargés, à leurs risques et frais, de la célébration du romérage, — les abbas se rassemblent devant le principal cabaret du pays; tous endimanchés, tous portant au chapeau de belles plumes de différentes couleurs, et tenant en main une espèce de thyrse garni d'un fer de lance et d'élégantes rosettes de rubans.

Bientôt le son du tambourin et les modulations du galoubet préludent aux divertissements désirés.

Le gai *Menuet en tournée* répond au gazouillement des passereaux et des fauvettes qui se réveillent dans les charmilles voisines.

C'est le moment de jouer l'*Aubade*, ou l'air de l'aube, sous les fenêtres du maire et des notables que la jeunesse veut honorer.

Cette aubade consiste dans l'exécution d'un air écrit en *si* bémol, d'un style très-ancien, et dont le chant exprime quelque chose de gai comme l'aurore dont il annonce le retour.

Après la cérémonie des aubades, les joueurs de tambourins, dont le nombre est ce jour-là considérablement augmenté, retournent au rustique cabaret, sur la porte duquel s'étalent, suspendus à un cerceau, les prix du romérage : *lei joyo*. Ils consistent dans un certain nombre d'écharpes aux couleurs brillantes et en plats d'étain de toutes dimensions. Dans quelques localités, on y ajoute une montre d'argent pour le prix de la lutte, et un fusil double pour celui du tir à la cible. Ce dernier prix est tout-à-fait d'institution moderne.

Mais, pendant que la jeunesse rit et chante, le verre en main, autour de la grande table du cabaret, les gros tambours, le fifre, les timbalons et les cymbalettes, qui dormaient depuis la veille, font de nouveau retentir les rues du village : c'est l'air et la batterie du rappel.

A ce signal, les abbas se rendent sur la place principale du village, envahie depuis longtemps par la foule pour voir exécuter la *bravade*. C'est une véritable danse guerrière simulant des exercices et des combats antiques. Cette bravade se retrouve avec plus de variété dans les jeux institués à Aix par René d'Anjou, et qui ne sont qu'un amalgame bizarre et anachronique de l'histoire sainte, des solennités païennes et des usages contemporains.

Les jeux de la lance, du bâton, du drapeau, joints à certaines pantomimes, parfois grotesques, fournissent aux abbas doués de quelque adresse naturelle les moyens d'exciter l'admiration des bons campagnards, et souvent même des nombreux étrangers accourus à la fête.

(1) Voir le numéro 32.

La bravade finie, on prend le chemin de l'église paroissiale, où la voix solennelle des cloches attire toute la population; car, dans les romérages provençaux, l'élément religieux occupe toujours une place importante, et l'image de quelque saint patron traditionnel de la contrée semble, pour les bénir, planer sur les réjouissances profanes.

La grand'messe de la fête patronale est, du reste, le triomphe du curé de village. Pour en rendre la célébration plus solennelle, il a eu soin de se réconcilier avec la jeunesse dansante, voire même avec le tambourin, auquel il a permis l'entrée du saint lieu.

Ce jour-là les rancunes sacrées dorment assoupies, et le saint homme pourra, dans toute la paix de son âme, monter à l'autel avec sa belle aube en mousseline brodée, sa riche chasuble brodée d'or et d'argent. Il pourra contempler les niches des saints ruisselantes de lumière, et sa modeste église changée en paradis de verdure et de fleurs. Puis, l'office divin pieusement achevé, viendront pour lui les plaisirs licites de ce monde, et tous les curés des communes voisines, conviés à sa table, feront à la ronde l'éloge de son vin vieux, de sa succulente volaille et de ces fines friandises que sa gouvernante est sans pareille à confectionner.

Dans les localités qui possèdent un corps de musique ou simplement un chœur, les cérémonies de l'église, ce jour-là, sont embellies d'un accompagnement plus ou moins harmonieux; mais dans les petits villages, dans les hameaux, c'est le tambourin qui supplée l'orgue sacré. Il existe à cet effet plusieurs airs d'une expression remarquable, et celui en *si* bémol majeur qui se dit au moment de l'adoration est tout empreint d'une teinte religieuse qui a lieu d'étonner sur un instrument qui ne semble fait que pour les danses naïves des villageois.

A l'adoration succède l'offrande, cérémonie qui se fait également au son du tambourin. Elle consiste dans un salut que les abbas, marchant gravement et deux à deux, viennent faire devant l'autel. Après quoi le chef de ces derniers s'avance vers l'officiant, et lui présente dans un bassin le cadeau que lui fait la jeunesse, lequel consiste, suivant la saison, en une belle pomme ou une orange lardée de menues pièces d'argent.

Faut-il voir dans cet usage une réminiscence de la dîme ou du denier-à-Dieu? Nous ne saurions le dire; ce qu'il y a de positif, c'est que les curés de village accueillent cette offrande comme l'accessoire obligé de leur casuel.

Les morceaux joués dans l'église se terminent ordinairement par les *gaudets*, véritables aubades exécutées devant l'autel ou la niche de chaque saint. La composition musicale de ces airs présente le même caractère que celle de l'aubade du point du jour. Elle exprime également un appel à la gaîté, à la jubilation.

Mais déjà la foule est sortie du temple et s'est distribuée dans les habitations. Déjà les tables se dressent, les nappes et la vaisselle s'étalent dessus, les siéges sont disposés autour; les apprêts du dîner réclament tous les soins, occupent toutes les mains. Les uns remplissent de vin les larges bouteilles, les autres vont à la fontaine puiser une eau limpide et fraîche, qui, ce jour-là, sera transvasée dans d'élégantes carafes en verre blanc. Quelques-uns préparent à l'écart les fruits nouvellement apportés des champs, la crême et les gâteaux. Les plus intrépides, courbés devant l'ardent foyer, attisent la braise et surveillent les pièces de rôti.

Enfin, la ménagère a servi l'épaisse et fumante soupe au riz safrané: c'est le signal du festin. Alors, les travailleurs, au teint noirci par le soleil, les demoiselles délicates et les beaux messieurs de la ville, les maris, les jeunes filles, les vieillards, les enfants, s'empressent de s'asseoir à la table, considérablement allongée par les ais et les supports empruntés au grenier.

Au choc bruyant des verres, aux sourires bienveillants qui s'échangent de toutes parts, aux gais propos qui courent la table, une douce joie saisit le cœur des convives, et, malgré l'empire des orgueilleux préjugés, en fait, pour une journée, de véritables amis et des frères.

Que de récits confidentiels, que d'expansions intimes, inopinées, n'ont pas lieu dans ces réunions affranchies de la gêne d'un vain cérémonial! Aux tables des grands, on s'observe, on s'épie, on se voile; la bonne chère et le vin n'y triomphent jamais de l'artifice, et ne font rien venir du cœur sur les lèvres; mais au repas de romérage, la vérité a ses franches coudées; l'esprit mordant, mais logique, du paysan provençal s'y révèle par une critique judicieuse de bien des choses qu'on croirait au-dessus de sa portée, et surtout par un bon sens qui mettrait en déroute les grands sophistes de la politique et de la morale.

Les vieillards, surtout, féconds en récits du temps passé, se plaisent à ces joyeuses agapes, qu'ils prolongeraient volontiers jusqu'à la nuit, pour dire, à leur simple manière, ce que l'ami de Mécène disait d'une façon si harmonieuse :

O noctes, cœnæque deûm!

Mais les jeunes hommes ou les jeunes filles ont l'oreille attentive au moindre bruit qui vient du dehors, et dès que la voix du galoubet s'est de nouveau fait entendre, il devient impossible de les retenir plus longtemps autour de la table, naguère pour eux si attrayante. Ils se lèvent à l'envi et se rendent gaiement et par couples au lieu préparé pour le bal.

Si nous avions à notre service la brillante palette de Théocrite ou de Florian, c'est ici surtout que nous pourrions tracer un tableau ravissant de grâce et de couleur. A défaut, nous invoquerons nos souvenirs et nos impressions de voyage.

D'abord, la salle du bal, le jour du romérage, est toujours établie en plein air. La pelouse d'une prairie en forme le parquet, et les branches entrelacées des saules verts, des ormes, des platanes, lui servent de lambris. La foule circule dans son enceinte formée par des siéges de gazon et des berceaux de charmille.

L'orchestre, composé de plusieurs tambourins, soutenus de quelques clarinettes et de quelques hautbois, est placé sur une haute estrade pratiquée entre le tronc des arbres. Ce moyen double l'effet des instruments, et permet à la danse de se dérouler en une chaîne illimitée aux sons harmonieux des quadrilles. C'est plaisir alors de voir cette multitude de têtes ornées de rubans et de plumages variés, onduler au vent de l'orchestre comme les flots de la mer aux premiers souffles d'un orage; c'est un plaisir de suivre de l'œil ces évolutions symétriques, ces fuites, ces retours, ces enlacements cadencés, strophes gracieuses d'une ode anacréontique mise en action par la baguette du tambourin.

Ajoutez à ceci les joyeux ébats et les fous rires de la galerie, composée en grande partie d'un essaim de jeunes filles engagées pour la contredanse suivante; les incidents sérieux ou risibles que font naître les joueurs de gobelets, les charlatans, les marchands de *torques* à l'anis et de nougat rouge, enfin le chant des buveurs attablés non loin de là sous des treilles improvisées, et vous aurez un ensemble de scènes charmantes dignes de figurer dans un paysage de Claude Lorrain.

Une foule de jeux, la plupart très-anciens, contribuent aussi par leur nature et leur variété à l'embellissement et à l'animation de la fête rustique. C'est la quille placée à distance et qu'il faut renverser trois fois de suite avec la boule; ce sont les anneaux de fer ou de bronze qu'on doit lancer au loin, comme l'antique palet, et de manière qu'en tombant ils se trouvent enfilés par un axe fixé dans le sol; c'est le jeu du coquemar (*lou toupinet*) dont tout le secret consiste à faire tenir une bille de bois ou d'ivoire sur l'orifice d'un petit pot enfoncé rez-terre au sommet d'un monticule de difficile accès; enfin c'est le saut à pieds joints sur l'outre gonflée d'air, le tir à la cible, le jeu de la bigue penchée sur le réservoir du moulin, et une infinité d'autres qui varient suivant les coutumes des lieux ou les moyens de ceux qui se chargent des dépenses du romérage.

Comme les fêtes patronales se célèbrent ordinairement dans la belle saison, les villageois ont de longues heures pour se livrer à leurs joyeux divertissements.

Enfin, les derniers rayons du soleil vont se perdre dans les vapeurs du couchant. Aussitôt le roulement des bacchias vient suspendre la

danse, et la foule se dirige en masse vers la plaine voisine nouvellement moissonnée. C'est là que vont avoir lieu les courses des hommes et celles des chevaux.

Le prix à disputer n'est qu'un plat d'étain ou une écharpe de peu de valeur, mais la rivalité la plus ardente n'en règne pas moins parmi les concurrents. Tantôt c'est un coureur qui se présente pour la première fois, et veut ravir le prix à son concurrent; d'autres fois c'est un rival qui, vaincu dans un autre village, vient demander une publique revanche à son vainqueur. Toujours quelque motif accidentel vient augmenter l'intérêt général de ces sortes de jeux, et dès que le vieux mousquet du garde champêtre a donné le signal par sa bruyante détonation, il faut voir les athlètes revêtus de caleçons coloriés, aux grelots retentissants, s'élancer dans la carrière. On dirait une troupe d'éperviers fondant, les ailes déployées, sur la même proie, immobile à l'autre bout de la vallée ; souvent les pas pressent les pas, les coudes repoussent les coudes, et c'est à peine si, en touchant au prix, un faible intervalle sépare le vainqueur de son rival, ce qui laisse à celui-ci l'espoir de réparer ailleurs sa défaite.

Les courses équestres, qui se font immédiatement après celle des hommes, n'abondent pas moins en incidents capables d'amuser les spectateurs. Parfois les chevaux ou mulets lancés en avant se montrent rétifs au signal, reviennent sur eux-mêmes ou se fourvoient dans la campagne : mais le plus souvent ils se précipitent vers le but, l'oreille baissée et les flancs amincis, franchissent les larges fossés, les guerêts poudreux ; puis l'un d'eux, dépassant tous les autres, arrive tout haletant aux pieds de M. le maire, qui le décore de l'écharpe promise. L'animal, sensible à la gloire du triomphe, se retire fièrement aux acclamations de la foule.

Celle-ci rentre au village, tandis que les habitants de la campagne se retirent dans les fermes, leurs demeures, souvent assez éloignées. C'est pour eux la fin de la fête. Quelques uns d'entre eux, il est vrai, reviendront demain voir la suite des jeux annuels ; mais la plupart reprendront leur ouvrage, feront gémir la charrue ou manieront la bêche et le hoyau. Le travail est l'âme du paysan ; deux jours consécutifs de fêtes seraient pour lui comme une rude corvée.

Cependant la jeunesse n'a pas dit son dernier mot à la danse, et dès qu'un léger repos a réparé ses forces, elle vient à la lueur des flambeaux, et quelquefois à celle de la lune, continuer la fête du bal.

Mais enfin les vieillards sonnent l'heure de la retraite pour leurs enfants et pour toute la population. Chacun obéit et s'empresse d'aller se livrer au sommeil.

Le lendemain est le jour des adieux. Les amis venus du dehors, les hôtes si bien reçus, reprennent à regret la route de la ville. Alors chacun fait la promesse de revenir au rendez-vous annuel ; chacun désire savourer encore la coupe du plaisir champêtre. Mais, hélas! une année, c'est beaucoup pour les hommes, et qui sait si l'année prochaine l'amertume ne sera pas où furent le plaisir et la joie?

STÉPHEN.

(*La suite au prochain numéro.*)

CHRONIQUE MUSICALE.

MAITRISE DE ROUEN.

DISTRIBUTION DES PRIX.

Tous les ans, depuis l'importante réorganisation de la maîtrise de la métropole de cette ville, nous avons, à propos de la distribution des prix décernés aux élèves de cet établissement, payé un large tribut d'éloges à la savante direction donnée à l'enseignement de la musique et aux remarquables résultats obtenus en fait de lecture, d'instruction et d'exécution musicales. Nous avons d'abord rendu hommage à la généreuse pensée de M. Blanquart de Bailleul, qui a si bien compris et servi les intérêts de l'art, en dotant la ville de Rouen d'une institution destinée à en propager les saines doctrines et à former d'habiles musiciens, des artistes de conscience, des hommes de cœur, grâce aux bienfaits d'une éducation aussi solide que variée. Nous avons aussi apprécié comme il devait l'être le mérite exceptionnel et le zèle ardent de M. Vervoitte, qui, dans ses fonctions de maître de chapelle, a constamment fourni tant de preuves d'un talent réel, et a su si bien réaliser les réformes dont l'accomplissement lui était confié.

Aujourd'hui les mêmes éloges ne suffiraient plus. La maîtrise est en progrès et en plein rapport. Soutenue par la protection affectueuse et éclairée de M. l'archevêque, fécondée par l'enseignement supérieur de son maître de chapelle, cette institution a cette fois, dans sa manifestation annuelle, effacé ses succès des années précédentes, et présenté au public deux produits qui lui font le plus grand honneur, et sont un précieux gage de son avenir. La séance musicale donnée le 12 août pour la distribution des prix a été d'un intérêt saisissant et d'un immense effet; de plus, elle produisait dans le monde artistique deux élèves qui semblent devoir y prendre une place honorable. Le jeune Gueroult, qui est venu pour la dernière fois recevoir au concours de musique le prix d'excellence, figurait sur le programme comme organiste de l'église de Saint-Romain. Lamare, cet enfant à la voix séraphique, dont tous les fidèles de la cathédrale se rappellent si bien le chant plein de charme et d'onction, Lamare, devenu répétiteur et accompagnateur de la maîtrise, est organiste de la métropole. Ce sont là de beaux résultats réalisés en peu d'années, et qui doivent assurer la prospérité de la maîtrise.

Ainsi que nous le disions tout-à-l'heure, l'effet de cette touchante séance, présidée paternellement par le vénérable protecteur de cette famille de petits artistes pleins d'ardeur et d'avenir, a été des plus brillants et des plus sympathiques. Un auditoire plus nombreux encore que l'année dernière remplissait la grande salle des États. Les autorités civiles et administratives, les notabilités de la magistrature, des sciences et des arts, entouraient M. l'archevêque, qui, après quelques paroles pleines de bienveillance et d'élégante simplicité, a donné le signal de la lutte musicale, lutte d'émulation et de talent qui a produit le plus harmonieux ensemble.

Les morceaux de chant qui composaient le programme de ce concert avaient été choisis par M. Vervoitte avec un goût exquis. La variété des genres, des écoles, des époques, tout avait été ingénieusement combiné et parfaitement disposé dans l'intérêt des exécutants et des auditeurs, pour le succès des uns, pour le plaisir des autres. Plusieurs de ces beaux morceaux, parfaitement rendus, ont été bissés par acclamation, tels que le *chant des Chérubins*, chœur sans accompagnement de Bortniansky, compositeur russe, maître de chapelle de l'empereur en 1752, morceau plein de charmes, que Berlioz a popularisé en France dans ses concerts de la grande Société philharmonique de Paris, mais dont la révélation est due à M. Danjou, qui, le premier, l'a fait connaître en le publiant dans sa *Revue de Musique religieuse*, en 1847 (qu'on nous pardonne cette digression ; mais à tout seigneur tout honneur) ; l'*Alleluia*, de Michel Haydn, qui, pour avoir été éclipsé par son illustre frère Joseph Haydn, n'en est pas moins un des plus savants maîtres dans le style religieux ; l'*O filii*, de Leisring (1560), double chœur aux pieux échos, à la teinte mélancolique, singulier contre-sens avec les paroles du chant triomphal de la chrétienté, qu'une mélodie suave, une noble harmonie et une heureuse disposition des voix font oublier; le *Gaudeamus*, de Carissimi (1582), fraîche et puissante inspiration d'un des plus beaux génies du seizième siècle ; enfin l'*Alleluia*, du *Messie*, de Haendel, sublime composition d'une magnificence musicale qui n'avait pas d'antécédents et qui n'a pas eu d'imitateurs.

Les autres chœurs, pour n'avoir pas eu les honneurs du *bis*, n'en ont pas moins été supérieurement chantés et fort applaudis. Le *Croisé captif* chœur en cinq voix, de Gibbons Orlando, compositeur anglais (1583) ; le fragment de l'*Ode a sainte Cécile*; le joli chœur de Rameau : *Dans ces doux asiles*, et le chœur à quatre voix de *Judas Machabée*, de Haendel, ont été très-vivement goûtés et accueillis par d'unanimes bravos. De ce nombre, nous citerons un psaume à trois et quatre voix,

Jubilate, de la composition de M. Vervoitte. Ce chœur, que l'auteur avait modestement placé en tête du programme, est d'un beau caractère et écrit dans un style excellent, dont le mérite aurait pu lui faire soutenir avec avantage une place plus dangereuse dans cet ensemble de chefs-d'œuvre.

Les épreuves de lecture et d'appréciation auditive de l'harmonie ont été subies par tous les enfants de la maîtrise avec le succès qui leur a déjà valu une juste réputation d'excellents musiciens. Ils n'ont pas eu un moment d'hésitation dans tous ces exercices d'une réelle difficulté. Leur triomphe a été complet.

Avant la distribution des prix, dans laquelle les jeunes lauréats ont été accueillis avec le plus cordial intérêt, nous avions entendu une délicieuse composition de M. Vervoitte, les *Moissonneurs*, chœur à quatre voix, paroles de M. Ch. Letellier. Rien de plus gracieux, de mieux caractérisé, de plus finement touché que ce morceau pastoral, dont l'effet a été merveilleusement rehaussé par un accompagnement concertant de hautbois, que M. Chemin a joué avec une parfaite élégance. M. l'archevêque, voulant bien se faire l'interprète de tout l'auditoire, a engagé M. Vervoitte a faire exécuter une seconde fois ce charmant morceau après la distribution des prix. Nouveaux succès, nouveaux applaudissements pour l'auteur et indicible jouissance pour tout le monde. On ne pouvait pas mieux terminer cette belle soirée, qui a été à la fois une solennité musicale du plus haut intérêt et une touchante fête de famille, et qui, à ce double titre, laissera de doux souvenirs à tous ceux qui ont eu le bonheur d'y assister.

AMÉDÉE MÉREAUX.

ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS.

Le livret annuel a paru depuis quelque temps, et nous en recommandons la lecture à quiconque s'intéresse aux progrès d'une œuvre essentiellement grande et utile.

Pour populariser encore davantage les notions principales contenues dans ce bréviaire de tout artiste-musicien, le Comité a eu l'heureuse idée d'en publier le résumé, en trois feuillets, dont nous reproduisons ici la substance.

C'est, comme on le verra, un extrait du rapport présenté à l'assemblée générale, le 29 mai dernier, par M. Jules Simon; et cet extrait débute par le compte-rendu des opérations de la Société depuis sa création jusqu'à ce jour.

RECETTES.

Cotisations reçues à Paris	62,159 »
Cotisations reçues dans les départements	20,031 90
Montant des concerts et fêtes donnés à Paris	72,280 15
Montant des concerts donnés dans les départements	21,424 08
Sommes reçues de la loterie organisée au profit de la Société des musiciens et des peintres	133,504 52
Dons faits à la Société	2,499 30
Allocations accordées par le ministre de l'intérieur	4,100 »
Amendes versées dans la caisse	1,049 75
Produit de la loterie d'un piano donné par M. Érard	9,726 »
Produit de la loterie organisée avec les instruments donnés à la Société	14,205 »
Produit des messes exécutées à Saint-Eustache	12,856 55
Semestre des rentes	27,797 50
Total général de la recette au 31 décembre 1850	381,933 75

DÉPENSES.

Payé pensions	19,845 08
Payé secours	23,226 71
Achat de 13,295 fr. de rentes	262,791 69
Frais des concerts et messes donnés à Paris et dans les départem.	13,112 07
Frais de loterie du piano	520 35
Frais de la loterie des instruments	2,711 40
Frais payés pour la défense des droits des artistes	617 65
Frais d'impressions de registres, circulaires, adhésions, reçues, prospectus, billets de loterie	8,931 19
Frais généraux	2,217 25
Médicaments fournis gratis aux sociétaires	495 35
Droits de recette	11,999 15
Appointements du garçon de bureau	2,615 »
Frais des comités des départements	461 15
Total des dépenses au 31 décembre 1850	379,544 55
Encaisse au 31 décembre 1850	2,389 20
Total égal à la recette générale	381,933 75

..... Pendant l'année qui vient de s'écouler, mes chers Camarades, et sous l'impulsion sans cesse agissante de votre Comité, l'Association des Artistes Musiciens a continué sa marche rapide dans la voie du progrès où, grâce aux sages prévisions de son fondateur et à l'activité prudente des premiers hommes qui ont dirigé son essor, elle s'est, dès son origine, si heureusement engagée.

. . . . . .

Il faut bien se pénétrer de cette importante vérité, que, le jour où la généralité des Artistes Musiciens de Paris et de la France seront venus s'abriter sous notre bannière protectrice, un grand progrès sera accompli.

Alors, les intérêts particuliers, tout en conservant leur complète indépendance, s'harmoniseront d'eux-mêmes dans l'intérêt collectif; alors, le mauvais goût, les funestes tendances dans la pratique et dans les appréciations de l'art, s'évanouiront pour faire place au culte du vrai beau; alors enfin les haines seront vaincus par l'amour, et l'égoïsme par la charité : sainte victoire à laquelle tous les hommes applaudissent, noble triomphe que chacun bénira parce qu'il n'aura pas coûté de larmes!

. . . . . .

Avant peu, cette année peut-être, l'Association des artistes-musiciens sera reconnue comme établissement d'utilité publique. A dater de ce jour, il sera probablement exigé de tout impétrant une première mise de fonds de 30 fr.; à dater de ce jour, l'époque sera fixée où les numéros d'ordre constitueront un droit à la pension pour tous les sociétaires qui seront arrivés à un âge déterminé par la loi, et qui auront passé un certain nombre d'années dans l'Association. Quand nous aurons atteint ce résultat que nous ambitionnons; quand nous aurons assuré le pain de tous nos vieillards, quand nous aurons fait de la pension un droit acquis pour tous, la tâche de l'Association ne sera pas finie : elle aura encore à augmenter le bien-être que ses premiers efforts auront assuré aux vieux jours des artistes.

Les Athéniens flétrissaient par des exécrations publiques tout homme qui n'enseignait pas leur chemin aux passants égarés. Nous croirions mériter le même châtiment si nous ne terminions en disant à ceux qui s'obstinent à ne point marcher avec nous : « Prenez garde! Un abîme » de misère et de désespoir est peut-être creusé au bout de votre voie. » L'Association vous appelle.... entendez-la; car elle veut vous sau- » ver.... Allons, allons, dévouez-vous à l'œuvre commune.... Attelez- » vous avec nous à cette charrue de l'intelligence; labourons profon- » dément ensemble le champ fertile de l'art... puis... ensemençons-le » pour le malheur. Si chacun de nous y jette un épi, le ciel versera sur » nos sillons des ondées fécondantes, et nous recueillerons, n'en dou- » tez pas, une moisson abondante et bénie!

» Oui, de grandes choses ont été faites.... Oui, de plus grandes » choses se feront encore. Nous avons le droit de vous le dire, nous » qui, du sommet de nos travaux passés commençons à découvrir au » loin, par delà les cimes que nous allons franchir les magnifiques » horizons de l'avenir. »

EXTRAIT DES STATUTS.

ART. 2. — Cette Association a pour triple but :

1° De fonder une caisse de secours et de pensions au profit des sociétaires;

2° D'améliorer la position et de défendre les droits de chacun de ses membres;

3° D'appliquer toute la puissance que donne la combinaison des forces et des intelligences au développement et à la splendeur de l'art.

Art. 3. — Sont aptes à faire par ie de l'Association :

1° Tous les musiciens français en exercice ou retirés ;

2° Tous les musiciens étrangers ;

3° Tous les amateurs de musique.

Pour être membre de l'Association, toute personne devra :

1° Être agréée par le Comité ;

2° Adhérer aux présents statuts dans la forme fixée par le Comité ;

3° Payer exactement la cotisation ci-après fixée.

Si un sociétaire laisse écouler deux années sans payer ses cotisations mensuelles, il cessera de faire partie de l'Association, et ce, de plein droit, sans qu'il soit besoin d'aucun acte de mise en demeure, et par la seule échéance du terme. Néanmoins, le Comité appréciera les causes de retard, et pourra, s'il y a lieu, relever de la déchéance.

Le membre de l'Association qui aura manqué à son engagement sera déchu de plein droit des avantages de l'Association, et les sommes par lui versées antérieurement resteront acquises à la Société.

Si un membre, après avoir été rayé, rentre dans la Société, il prendra rang, parmi les sociétaires, d'après la date de sa rentrée.

Ne pourra faire partie de l'Association aucun individu ayant subi une peine afflictive ou infamante ou une condamnation pour crimes et délits compris dans le chapitre II, titre II, livre 3 du Code pénal.

— L'Association, qui compte maintenant plus de 4,000 sociétaires, possède 13,770 fr. de rentes sur l'État, et paye *trente et une pensions de* 300 fr. chacune, ensemble 9,300 fr.

Ses ressources se composent : des rentes sur l'État ; des cotisations fixées par les statuts, au minimum de 50 centimes par mois ; du produit des messes exécutées par l'Association ; du montant des festivals, bals et concerts donnés à Paris et dans les départements ; des dons et legs ; des loteries ; des allocations ministérielles, etc....

— Toutes les lettres pour le Président-Fondateur, le Comité, les Présidents des diverses Commissions, ainsi que les cotisations, doivent être adressées chez MM. BOLLE-LASALLE et THUILLIER, Agents-Trésoriers de l'Association, rue de Bondy, n° 68, dont les bureaux sont ouverts tous les jours de 9 heures à 4 heures.

NOUVELLES.

⁂ Demain lundi, à l'Opéra, *Lucie de Lammermoor* et le *Diable à quatre*.

⁂ Le *Prophète* a été joué lundi devant une belle et nombreuse assemblée. Mlle Masson et Chapuis chantaient les deux principaux rôles.

⁂ Une représentation extraordinaire a été donnée mardi au profit d'un artiste ; elle se composait du premier acte de la *Juive*, du second acte de l'*Enfant prodigue*, de l'intermède les *Nations* avec le palais de cristal. Le théâtre français y avait contribué en apportant une pièce de Marivaux, le *Jeu de l'Amour et du hasard*, jouée par les meilleurs artistes.

⁂ Les *Huguenots* ont été représentés le lendemain mercredi. Vendredi, la *Favorite* et la *Vivandière* composaient le spectacle.

⁂ Le grand théâtre de Bruxelles va monter *Zerbine* ou la *Corbeille d'oranges*. Cette dernière production de Scribe et d'Auber y sera donnée prochainement.

⁂ Hier samedi, *Seraphina*, opéra-comique en deux actes, paroles de M de Saint George, musique M. de Saint-Julien, a été représenté pour la première fois. A dimanche prochain le compte-rendu et les détails.

⁂ On annonce comme devant être représenté bientôt le *Baiser de la Vierge*, opéra-comique en trois actes, dont le poëme est de MM. Lokroy et Dennery, la musique de M. Aimé Maillart, auteur de *Gastibelza* et du *Moulin des Tilleuls*.

⁂ Notre célèbre et savant collaborateur M. Fétis père vient de partir pour Londres, d'où il écrira une suite d'articles sur l'Exposition universelle. Nos lecteurs en auront les prémices, et cette publication intéressante commencera sans doute avec le numéro prochain.

⁂ L'un des lauréats de cette année, M. Galibert qui vient d'obtenir le premier second prix de composition musicale, est élève de M. Halévy, et aussi de M. F. Bazin, professeur au Conservatoire.

⁂ Voici les noms des membres dont se sont composés cette année les différents jurys chargés de juger les concours du Conservatoire de musique et de déclamation : M. Auber, directeur, les présidait tous ; M. Edouard Monnais y prenait part, comme commissaire du gouvernement, et M. A. de Beauchesne, comme secrétaire. Les autres membres invités particulièrement étaient : MM. de Guizard, directeur des Beaux-Arts ; Bazenerye, chef du bureau des théâtres ; Halévy, Adolphe Adam, Ambroise Thomas, Carafa, Clapisson, de Garaudé, Victor Massé, Leborne, Bienaimé, Goblin, Batton, Panseron, Benoist, Batiste, Barbereau, Lecouppey, Prumier père et fils, Ernest Boulanger, Goria, Pleyel, Adrien Boïeldieu, Bousquet, Audran, Mocker, Baillot, Charles Dancla, Gras-Dorus, Vieuxtemps, Rignault, Germain Delavigne, Elwart, Verroust, Buteux, Duvernoy, Rousselot, Vaslin, Got et Leroux. Mlle Georges assistait aussi, dans la loge du jury, au dernier concours du jeudi 7 août, celui de la tragédie et de la comédie.

⁂ M le comte N. Gabrielli, auteur de plusieurs opéras et ballets représentés avec succès à Naples, vient d'arriver à Paris. Il y est connu avantageusement comme compositeur de musique de chambre.

⁂ M Stockhausen et M. Silas, qui ont passé quelques jours à Paris, au retour de leur voyage à Londres, viennent de repartir pour la Suisse.

⁂ Nous avons entendu exécuter ces jours derniers dans une soirée musicale qui, pour être tout-à-fait intime, n'en était pas moins très-attrayante, un duo concertant pour piano et violoncelle sur des motifs du *Prophète*, composé par M. Louis Rosemberg. Chacun connaît le mérite des œuvres de cet artiste : celle-ci est dédiée à S. M. le roi des Pays-Bas, et on peut dire qu'elle était digne d'être offerte à ce prince ami et protecteur éclairé des arts.

⁂ Un grand festival aura lieu le jeudi 21 août 1851, à huit heures précises du soir, dans la salle Sainte-Cécile, au bénéfice de la fondation de l'*Intégrité* (société nationale et fraternelle pour l'assurance à primes, sur tout le continent français, contre les dépenses résultant des maladies, accidents, infirmités de ses membres de l'un et de l'autre sexe), sous la protection de la *Section musicale de l'Institut*, et avec le concours de hautes célébrités poétiques musicales et dramatiques. — Discours en vers par M. Méry. — Séance d'improvisation en vers, par M E. de Pradel. — Grand concert vocal et instrumental — Première audition d'un chant national : *A l'âme de Napoléon-le-Grand* avec chœur et orchestre et trois productions musicales inédites. — Intermèdes et chansonnettes comiques par MM. Hoffmann et Grassot. — Chœur par MM. les élèves pensionnaires du Conservatoire national de musique ; — et 200 voix de l'Union chorale des chants d'ensemble sans accompagnement (Méthode Vilhem), sous la direction de M. Foulon. — Prix des places : divan d'orchestre, 10 fr. ; stalles de parquet, 5 fr. ; amphithéâtre, 3 fr. Au siége de la société l'*Intégrité*, 7, rue Saint-Marc-Feydeau, en face de l'ancien passage des Panoramas.

⁂ *Fête au château*. S'il y a quelque chose à regretter dans le passé, c'est la noble hospitalité qu'une foule de châteaux donnaient aux arts, en célébrant des fêtes dans lesquelles des auteurs, des compositeurs produisaient leurs œuvres avant de les livrer au public. Le château de Bessencourt, situé près de Saint-Leu-Taverny, a vu tout récemment se renouveler cet ancien usage : M. le baron et Mme la baronne d'Hautecour-Audelange y avaient convié tout le pays voisin, sans compter les invités de la grande cité parisienne. Nous ne décrirons pas la fête, qui tenait des Mille et une nuits ; nous ne parlerons que du théâtre, car le château en a un, dont les décors sont dus au pinceau d'un peintre de talent, M. Leyque. On joua d'abord la *Ferme des cœurs contents*, comédie en deux actes, du maître de la maison, et dans laquelle Mme d'Hautecour et l'auteur remplissaient les principaux rôles, aidés d'une jeune personne charmante, qui chante l'opéra comme elle joue la comédie. Vint ensuite un début de compositeur, un opéra-comique en un acte, *Espagne et France*, dont le sujet, fourni par M. Pitre-Chevalier, avait été arrangé pour la scène par M. Honoré Andrey. *Espagne et France*, c'est quelque chose comme le *Chalet*, pour le genre et la coupe du libretto. C'est quelque chose aussi de fort remarquable et de fort distingué pour la musique. Le compositeur, M. André Simiot, nous était déjà connu par des auditions confidentielles qui annonçaient de l'avenir. Il n'a pas trompé notre attente, et il a écrit une partition qui ne demande qu'à passer du salon au théâtre, avec toutes les chances de succès que peuvent assurer l'originalité des motifs, le coloris, la verve dont brillent presque tous les morceaux. M. André Simiot n'a, d'ailleurs, qu'à se louer de ses interprètes, de Mlle Marie Balcuf (et pourquoi ne pas la nommer, puisqu'elle le mérite doublement, dans l'opéra et dans la comédie?), de M. Noir, de l'Opéra ; de M. Amédée Cornac, ténor léger, dont le barreau n'a pas altéré la voix toulousaine ; et, enfin, de M. Clément Têtedoux, jeune baryton, élève de Révial, et dont la vocation, qui s'est révélée dans des circonstances romanesques, ne s'arrêtera pas en si beau chemin. Le compositeur doit aussi des actions de grâce à M. Tajan-Rogé, qui a dirigé l'orchestre avec un zèle infatigable et une rare perfection. Puisque nous occupons d'art et d'artistes, comment ne pas dire un mot de la magnifique statue de femme représentant la déesse de l'abondance, et improvisée par Prouha, le même qui a obtenu la médaille d'or pour la statue colossale de Jean Goujon, qui ornait l'avenue des Champs-Elysées ? La sculpture n'était donc pas en reste avec la musique, ni avec les autres prestiges qui font vivement désirer le retour d'une telle fête au château.

⁂ Une mort aussi imprévue que prématurée vient de frapper le fils d'un de nos plus célèbres compositeurs, M. Adolphe Adam. Léopold, son fils, ne comptait pas plus de dix-neuf ans, et suivait la carrière des arts. Il étudiait la peinture dans l'atelier de M. Picot, membre de l'Institut, et se disposait à faire un voyage à Londres, lorsqu'un de ces accidents qu'on ne peut conjurer, l'a enlevé à son père et à ses amis. La douleur a été vive et universelle.

⁂ Quelques jours auparavant, la grand'mère de l'infortuné jeune homme, qui avait brillé au théâtre du Vaudeville sous le nom de Sara Lescot, descendait aussi dans la tombe, où sa fille l'avait précédée.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

⁂ *Londres*, 11 août. — La *Sapho*, de MM. Emile Augier et Gounod, vient d'être représentée au théâtre italien de Covent-Garden. Mme Viardot y avait conservé le rôle créé par elle à Paris. Mme Castellan, Tamberlik, Tamburini, Maralti et Stigelli figuraient à côté d'elle dans les rôles créés par Mlle Poinsot, Gueymard, Brémond, Marié et le jeune Aymès, chargé de celui du chevrier. Du reste, l'ouvrage n'a été reçu ni mieux ni plus mal qu'à Paris. On a trouvé le libretto peu dramatique et surtout peu musical, malgré sa métamorphose italienne. On a rendu justice au talent dont le compositeur a fait preuve dans certains morceaux ; mais on a regretté que ses amis l'eussent

annoncé avec une exagération laudative qui ne pouvait que lui nuire beaucoup. Mme Viardot s'est dévouée à Londres comme à Paris, avec une conviction sincère, à un rôle plus difficile et plus ingrat qu'elle ne le soupçonne. Tamberlik a fait des prodiges pour réchauffer le rôle de Phaon. Un air a été ajouté à celui de Glycère pour Mme Castellan, qui s'est acquittée de sa tâche aussi fort difficile avec son talent ordinaire. Tamburini a donné au rôle de Pythéas une excellente physionomie. Maralti, qui reparaissait pour la première fois de l'année, n'avait que peu de chose à espérer du rôle d'Alcée. La chanson du chevrier a obtenu, comme à Paris, l'honneur du bis. Deux morceaux encore ont été redemandés; mais l'ouvrage est-il de ceux qu'on redemande? Voilà la question, sur laquelle tous les *bis* et tous les *encore* ne prouvent rien. — Les *Quatre fils Aymon*, de Balfe, écrits par lui pour l'Opéra-Comique de Paris, ont été représentés lundi dernier au théâtre de Sa Majesté.

*** *Vienne*, 5 août. — Au théâtre impérial, on monte le nouvel opéra du duc Ernest de Saxe-Cobourg, *Casilda*, dont la première représentation aura lieu le 18 août, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de l'empereur François-Joseph. Le principal rôle de cet ouvrage, applaudi déjà à Gotha, à Berlin et à Dresde, sera chanté par le célèbre Staudigl. Parmi les nouveautés qui succéderont à cette pièce, on compte *Giralda*, d'Adolphe Adam; l'*Enfant prodigue*, d'Auber; le *Songe d'une nuit d'été*, d'Ambroise Thomas; les *Joyeuses commères de Windsor*, de Nicolaï, et *Bellerophon*, ballet de Philippe Taglioni.

— Le théâtre Josephstadt sera vendu aux enchères le 1er septembre prochain.

*** *Francfort.* — La reprise du *Joseph* de Méhul a été fort bien accueillie. Un des auditeurs a même été tellement charmé qu'il a envoyé au caissier un mandat de cinquante florins au bénéfice du fonds de théâtre.

*** *Dobran.* — Le théâtre de cette ville n'a pas été la proie des flammes comme quelques journaux l'avaient annoncé. La troupe du théâtre de Scheverin y donne des représentations en ce moment.

*** *Leipzig.* — M. Rietz conserve la direction des concerts du Gewandhaus, tout en restant chef d'orchestre au théâtre. On annonce les prochains débuts de Mlle Rœder-Romani, qui s'est déjà fait entendre à Berlin.

*** *Hambourg.* — *Hans Heiling*, opéra de Marschner, a été représenté en présence de l'auteur.

— Roger a chanté, avec beaucoup de succès, dans la *Dame Blanche* le rôle de Georges Brown et celui de Raoul des *Huguenots*.

*** *Pesth.* — Le gouvernement est décidé à faire les plus grands sacrifices pour monter le théâtre allemand. M. le directeur Carl y a été envoyé avec la mission de faire reconstruire la salle à neuf.

*** *Prague.* — On publie ici une bibliothèque en langue *czèque*. Le volume qui vient de paraître contient: « *César, lâche Brutus,* » et « *Être aimé ou mourir,* » deux pièces imitées du français.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Une place de contre-basse est vacante dans l'orchestre de l'Opéra. Un concours aura lieu le samedi 30 de ce mois. MM. les artistes qui veulent y prendre part sont priés de se faire inscrire au secrétariat de l'Opéra, rue Drouot, 5.

Publications de BRANDUS et Ce, Editeurs.

EN VENTE:

LA PARTITION POUR PIANO ET CHANT

DE

ZERLINE

OU LA CORBEILLE D'ORANGES,

Opéra en 3 actes, paroles de M. E. SCRIBE, musique de

D. F. E. AUBER,

Arrangée par **Henri POTIER.** — Format in-8o. — Prix net : **15** fr.

NOUVEAUTÉS.

OUVERTURE POUR ORCHESTRE
DE
ZERLINE ou LA CORBEILLE D'ORANGES
de D. F. E. AUBER.
Prix : 20 fr. — La même en partition : 20 fr.

MENDELSSOHN.
GONDOLINE POUR LE PIANO.
Prix : 2 fr. 50 c.

DEUX PAS REDOUBLÉS POUR MUSIQUE MILITAIRE
SUR
ZERLINE ou LA CORBEILLE D'ORANGES
DE D. F. E. AUBER,
Par J. MOHR. — Prix : chaque, 5 fr.

PASTORALE POUR VIOLONCELLE
Avec accompagnement de piano sur
ZERLINE ou LA CORBEILLE D'ORANGES
Par S. LÉE.
Op. 62 — Prix : 5 fr.

OUVERTURE DE
ZERLINE ou LA CORBEILLE D'ORANGES
de D. F. E. AUBER,
Arrangée à quatre mains par A. FESSY.
Prix : 9 fr.

FANTAISIE POUR PIANO A QUATRE MAINS
SUR
ZERLINE ou LA CORBEILLE D'ORANGES
Par Mme DECOURCELLE. — Op. 29. — Prix : 7 fr. 50 c.

Henri ROSELLEN.
Op. 128.
FANTAISIE BRILLANTE POUR LE PIANO
SUR
ZERLINE ou LA CORBEILLE D'ORANGES
De D. F. E. AUBER.

DEUX FANTAISIES POUR LE PIANO
SUR
ZERLINE ou LA CORBEILLE D'ORANGES
De D. F. E. AUBER,
Par J. B. DUVERNOY.
Op. 498. — Prix : chaque, 5 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 34. 24 Août 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Exposition universelle de Londres, 1re lettre, par M. **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra-Comique, la *Serafina*, ouvrage en un acte, 1re représentation, par **Henri Blanchard**. — Favart, sa vie et ses ouvrages (4e article), par **Paul Smith**. — Association des artistes dramatiques, publication des comptes-rendus de M. Samson. — Académie des Beaux-Arts, concours de composition musicale. — Nouvelles et annonces.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(PREMIÈRE LETTRE.)

Londres, 20 août 1851.

Monsieur le Rédacteur,

Je viens m'acquitter bien tard de la promesse que je vous ai faite il y a déjà longtemps de rendre compte à vos lecteurs de l'aspect sous lequel se présente l'industrie des instruments de musique dans l'exposition universelle ouverte par l'Angleterre au génie, à l'imagination inépuisable, au savoir, à l'expérience, à l'adresse manuelle et à la patience de toutes les nations répandues sur la surface du globe. Vous m'excuserez de ce retard si vous vous souvenez des obstacles d'une position qui ne me laisse qu'une très-petite part de la liberté promise à tous les citoyens des Etats constitutionnels, ou plus ou moins républicains. Enfin, me voici affranchi de toute entrave, et depuis quelques jours je me suis aventuré dans ce *gurgite vasto* où se sont engouffrés tant d'efforts d'intelligence et de dextérité.

J'entrerais immédiatement en matière, et je vous dirais tant bien que mal ce que j'ai vu, si j'étais bien assuré que j'ai vu quelque chose; mais dès qu'on peut apercevoir l'ensemble de tant de richesses intellectuelles et matérielles, la tête tourne, et l'on arrive à ne plus avoir conscience de ce qu'on voit et de ce qu'on fait. Les jambes se meuvent sans impression de la volonté; les yeux regardent sans voir, et l'esprit se prend à rêver sans idées. C'est de l'accablement que vous ressentez dans tout votre être en sortant d'une ambulation de quelques heures dans cet immense assemblage de choses immensément diverses.

« Mais, dira-on, qui vous oblige à regarder tout cela? Vous n'avez » mission de parler d'astronomie, de navigation, ni de chimie; l'on » n'attend pas de vous l'appréciation des degrés d'avancement de » chaque nation dans l'industrie des tissus de lin, de coton ou de laine. » Peu importent vos opinions concernant les perfectionnements des ma- » chines; peu importent aussi les impressions que vous avez ressen- » ties à la vue des objets de luxe et de goût; c'est d'instruments de » musique qu'il s'agit et pour vous et pour nous; allez au fait et ne » nous parlez que de cela. »

Mon Dieu, je le veux bien; mais pour en parler il faut les avoir vus, et pour les voir, il faut savoir où ils sont; or, c'est là précisément qu'est la difficulté; car il ne m'a pas fallu moins de cinq séances, formant ensemble plus de quinze heures, pour avoir la statistique du gisement des instruments susdits. Les produits de l'industrie sont classés par districts de nations, non par genres ou espèces. Impossible de découvrir les choses spéciales dont on s'occupe, sans avoir parcouru l'immense espace et sans avoir tout vu.

Je viens de dire que les produits sont rangés par nation; peut-être croyez-vous qu'en ce qui concerne les instruments de musique il n'y a rien à trouver en dehors de l'Angleterre, de la France, de l'Allemagne, de l'Italie, de la Russie, des autres royaumes du Nord et des États-Unis d'Amérique? Peut-être vous persuadez-vous que les diverses parties de l'Inde n'ont pu fournir que des châles, des foulards, des étoffes de soie et de coton, des armes et des tapis? Vous n'avez vraisemblablement pas une très-haute opinion de l'avancement de la science acoustique dans l'intérieur de l'Afrique, et vous vous persuadez qu'il ne peut venir de la terre de Van-Diemen que des kangourous, des ornythorynx et de la gomme. S'il en est ainsi, votre erreur est complète, car Benarès, le Népaul, Bhotan, Jadhpore et Moulmin ont envoyé des collections de guitares, de *sarindahs* ou violons fabriqués par les Stradivari du pays; des flûtes qui ne m'ont pas paru identiquement semblables à celles de Bœhm et de Godefroi; des instruments de cuivre qui se distinguent essentiellement des variétés des saxhorns et des saxophones; un modèle de *tsigu-wigu*, instrument dont vous n'avez peut-être jamais entendu parler; enfin un *tsoung*, ou harpe à laquelle on n'a pas encore appliqué le système de pédales à doubles mouvements d'Érard. De son côté, la Nigritie n'a pas désespéré d'elle-même; comme spécimen de sa musique, elle a fait parvenir à l'exposition de l'industrie universelle des sons de je ne sais quelle qualité renfermés dans deux vessies ingénieusement attachées par des ficelles à un bâton qui paraît être le corps sonore principal. Enfin, Monsieur, de la terre de Van-Diemen, dont les habitants ne connaissaient pas autrefois d'autre nourriture que le poisson pourri, sont venus des tuyaux d'orgue creusés dans la partie solide de l'espèce de pin appelé par les Anglais *huon-pine*, dont l'avantage est d'être insensible aux influences de l'atmosphère. Un de ces tuyaux a une soupape d'un genre inconnu par le moyen de laquelle on le peut faire octavier à volonté. Peut-être cette invention n'est-elle pas à dédaigner par nos facteurs d'orgue. Vous comprendrez sans peine que je ne veux pas, par mon silence sur ces intéressants produits sonores, encourir la disgrâce des rajahs de l'Inde et du Thibet; que je n'aimerais pas à avoir maille à partir avec le sultan du Congo, et que je ne puis, sans injustice pour les citoyens de Hobart-Town et de Tasmania, ne pas accorder une attention convenable à leurs *organ-pipes*.

Je crois devoir me conformer à la disposition adoptée dans l'exposition universelle de l'industrie pour l'examen auquel je vais me livrer. Je parlerai donc des divers genres d'instruments tels que je les trouve dans les districts de chaque nation, me réservant de résumer mes opinions par une comparaison générale de tous les instruments de chaque

genre. Enfin, je me conformerai aussi dans mon examen à la classification adoptée par la direction de la *great exhibition*, en commençant par l'Angleterre, dont les produits sont les plus nombreux, et qui, d'ailleurs, a droit à cette distinction par l'appel hospitalier qu'elle a fait à tous les peuples de la terre. La fabrication des pianos par les facteurs anglais, considérée sous le rapport commercial, a une importance qui n'est égalée par aucune autre nation. Les rapports statistiques recueillis démontrent qu'à Londres seulement il se fabrique annuellement 1,500 grands pianos de grand et de petit format, 1,500 pianos carrés à deux et à trois cordes, et 20,000 pianos droits d'espèces différentes. La somme totale représentée par la vente de ces instruments a été en moyenne, dans les dernières année, de 9,551,000 livres sterlings, c'est-à-dire d'environ 24 millions de francs. Or, la France, qui vient immédiatement après l'Angleterre dans l'ordre de production, ne dépasse pas le tiers de cette somme. Ainsi, Paris, qui est à la France ce que Londres est à la Grande-Bretagne, n'a atteint, en 1849, que le chiffre de 8 millions de francs, Il est vrai qu'il faut tenir compte dans ce calcul du bouleversement des fortunes produit par la dernière révolution, et de la stagnation des affaires qui en a été la conséquence inévitable.

J'ai dit tout à l'heure qu'on fabrique à Londres environ 1,500 pianos carrés : ce nombre pourra causer quelque étonnement en France, en Belgique et en Allemagne, où cette forme d'instrument a disparu, ou peu s'en faut. Il n'en est pas de même en Angleterre, et surtout dans l'Inde, où les grandes maisons de Londres font des expéditions considérables. Le piano carré à deux cordes y est encore recherché, parce que les appartements y ont en général des dimensions plus vastes que celles de nos petits logements modernes. La proportion en faveur des pianos droits est d'ailleurs énorme, comme on vient de le voir, puisque 20,000 de ces instruments sont construits annuellement. Parmi ceux-ci, les petits, appelés *cottages*, sont les plus nombreux, parce qu'ils sont d'un transport facile et d'un usage commode dans les petites maisons de campagne dont ils portent le nom.

J'ai une observation à faire en ce qui concerne les instruments fabriqués par M. Érard. Indépendamment de sa grande maison de Paris, cet industriel distingué en possède une très-considérable à Londres, circonstance qui a fait ranger ses produits parmi ceux de l'Angleterre dans la classification officielle de l'Exposition, quoique j'aie trouvé ses instruments dans le district des produits français : il me paraît convenable de rendre à sa patrie une famille qui, par près de quatre-vingts années de travaux ingénieux, a contribué à sa gloire. Je me livrerai donc à l'examen des pianos fabriqués par M. Érard, lorsque je serai parvenu à la catégorie des instruments français.

Ces observations préliminaires faites, je commencerai dans ma prochaine lettre mes excursions sur le terrain brûlant où vous avez désiré, Monsieur, que je me hasardasse.

Agréez, etc. FÉTIS père.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LA SERAFINA,

Ouvrage en un acte, de MM. DE SAINT-GEORGES *et* DUPIN, *musique de M.* DE SAINT-JULIEN.

(Première représentation le 16 août 1851.)

L'Italie a toujours été le pays par excellence des brigands à chapeaux pointus : voyez plutôt ceux commandés par *il signor* Pacchione, et qui arrêtèrent messer Arioste dans les montagnes de l'Apennin ; ceux du fameux mélodrame intitulé les *Brigands de la Calabre* ; ceux de *Fra Diavolo*, etc., etc.

Ceux du nouveau libretto que MM. de Saint-Georges et Dupin ont donné au théâtre de l'Opéra-Comique, sont des brigands simulés qui dissimulent comme dans les vieux mélodrames, mais d'une façon plus comique toutefois. Ce sont de jeunes fous, peintres et gens de qualité, à qui Vampa, le chef d'une troupe de voleurs, a cédé une caverne qu'il habitait avec ses complices, traqué qu'il était par les troupes du pape, et forcé de quitter son ingrate patrie. Léoni, jeune peintre de talent, et le comte Julio, restent donc possesseurs, avec leurs amis, de la *caverne* de cet autre Rolando et de sa clientèle, qui se compose des voyageurs qui pourront survenir. Il en arrive deux, la Serafina, et non Seraphina, puisque nous sommes en Italie, *prima donna assoluta*, qui se rend à Milan, accompagnée d'un vieil usurier ayant nom Corvo, Corbo ou Corbeau, ce qui est tout un, et qui se fait appeler aussi marquis de Monte-Foscolo. Sous son premier nom, il a commencé à ruiner le jeune comte Julio, et maintenant, sigisbé de notre cantatrice, il espère en devenir le mari. Mais il compte sans ses hôtes, car sa future et lui tombent, comme *Picaros et Diégo*, dans les mains de bons mystificateurs, bien décidés à profiter de la même situation que celle du charmant opéra de Dupaty et Daleyrac. Léoni joint à ces intentions une grande admiration pour le talent de la cantatrice, et, de plus, un amour vrai et profond pour elle. On se met à table ; mais le marquis de Monte-Foscolo n'obtient la faveur de participer à ce repas qu'en payant un morceau de pain 10,000 francs, une aile de poulet 10,000 francs, un verre de vin 10,000 francs, et un verre d'eau 10,000 francs, et en joignant à cette carte excentrique un pour-boire de 10,000 francs au garçon, total 50,000 francs, somme d'un prêt usuraire qu'il a fait au comte Julio. A corsaire corsaire et demi, ou l'occasion fait le larron, second titre que portait, dit-on, ce petit acte, qui en avait deux, et qui est un joli proverbe.

La contre-mystification que fait subir à Léoni, qu'elle aime, la Serafina, en lui montrant beaucoup d'admiration et d'exaltation pour la vie aventureuse des brigands, quand elle sait que son nouvel adorateur est tout simplement un artiste, forme une scène originale, amusante, bien faite et très-musicale. Tout cela se dénoue, comme on pense bien, par un mariage artistique entre le peintre et la cantatrice, et par la punition de l'usurier. Les carabiniers du pape contribuent aussi à ce dénouement moral, en menaçant de casser la tête à tout le monde, ce qu'ils ne font qu'en pantomime, quand on leur prouve que

Les brigands dont on leur fit peur
Sont les meilleures gens du monde.

Ce libretto très-gai et peut-être un peu trop *corsé*, comme on dit en termes du métier, n'en est pas moins fort amusant et on ne peut plus musical, ainsi que nous l'avons déjà dit à propos du duo final entre Léoni et la Sérafina sur la vie agréable des voleurs.

Le compositeur qui s'essayait pour la première fois au théâtre sur ce canevas pittoresque, a donné de fréquentes preuves qu'il se souvenait d'avoir été un charmant chanteur de salon. Il a même voulu prouver que l'art de l'instrumentation ne lui est pas étranger; mais il s'est livré à cette partie de l'art, dans l'ouverture, en homme qui met, comme on dit vulgairement, tous ses œufs dans un panier : c'est-à-dire que cette ouverture abonde en motifs mélodiques sans trop de liaison, de *soli de violoncelles*, et de rentrées d'instruments à vent, de phrases de musique mélodramatique peignant les menaces ou les Chants des brigands, ou quelque orage dans le site agreste de l'Apennin où va se passer l'action ; c'est une préface instrumentale enfin qui promet trop. La romance chantée par Léoni : *Quand la nuit de son voile*, rappelle un peu celle de l'*Eclair* : *Quand de la nuit l'épais nuage*, et elle est peut-être un peu trop ornée de *tremoli* dans les cordes hautes des premiers violons, moyen d'effet mystérieux, amoureux et vaporeux dont l'école musicale romantique fera bien de se priver pendant quelque temps; car elle en a déjà un peu trop usé et même abusé.

Le trio dans lequel le marquis de Monte-Foscolo et la suivante de la Serafina veulent l'empêcher de chanter, dans la crainte que sa voix, ses traits de vocalisation ne donnent l'éveil aux voleurs, est un morceau bien fait, bien écrit pour les voix, ou pour la voix de la cantatrice, qui, dans les représentations suivantes, prouvera sans doute au marquis et à la suivante qu'ils ont tort de la prier de mettre un terme à ses roulades. Le jour de la première représentation, quelques auditeurs difficiles ont trouvé que le marquis et la soubrette montraient assez de

goût dans leur invitation. La péroraison de ce trio est un peu cousine-germaine, par la mélodie et le rhythme, de la phrase qui célèbre le sultan Misapouf dans le trio de l'*Ambassadrice*. Le peintre chante ensuite : *Ah! quel plaisir d'être brigand!* du même ton et du même air, sans pillage harmonique ou mélodique cependant, qu'il dirait l'air : *Ah! quel plaisir d'être soldat!* Il est des gens qui aiment autant le dernier : ceci est affaire de goût.

La cantatrice Serafina, qui doit justifier de sa profession et se tenir en voix, dit une jolie romance, et puis un grand air commençant par un récitatif sur ces mots : *Ce brigand qui m'a fait une frayeur mortelle.* Le motif sur ceux-ci : *Bien qu'il commence par une imprudence*, est joli, distingué, et sera chanté dans les salons. Enfin arrive le morceau capital de la partition, le duo très-développé qui est une paraphrase du vers de Thomas Corneille :

Le crime fait la honte, et non pas l'échafaud.

La cantatrice fantaisiste, la Serafina, cherche à prouver à l'artiste, au nouveau Salvator Rosa que l'*échafaud est le triomphe du brigand*, et cela par des mélodies et une harmonie assez pittoresques.

Par le temps de science musicale qui court, une partition sans prétention scientifique avait des chances de plaire, et elle a plu par de faciles mélodies. Le compositeur qui les a écrites réussira mieux une autre fois quand il se défiera de ses réminiscences, et qu'il unira à sa simplicité et à sa distinction naturelles quelques éclairs d'originalité.

M. Audran a joué et chanté le rôle de Léoni en gracieux brigand; M. Sainte-Foy a mis le cachet d'excellent comique qu'il sait donner à tous les rôles qu'il crée, dans le personnage du marquis de Monte-Foscolo; M. Charles Ponchard a joué avec entrain et gaîté le rôle secondaire de Julio, et Mlle Decroix a dit d'une façon charmante avec Mlle Lemaire, qui remplit le rôle de la Serafina, un fort joli boléro que nous avions oublié de citer, et qui est un des plus agréables morceaux de la partition de M. de Saint-Julien.

HENRI BLANCHARD.

FAVART,

SA VIE ET SES LETTRES.

(Quatrième article.) (1)

Le siècle des correspondants littéraires a précédé le siècle des journaux. Il y a cent ans, chaque prince, grand ou petit, relégué dans une cour du Nord quelconque, voulait avoir à Paris son oracle, son baron de Grimm, expressément chargé de le tenir au courant de tout ce qui se faisait de bon ou de mauvais, de beau ou de laid dans la capitale de la France et de l'Europe, c'est-à-dire du monde civilisé. Un certain comte Durazzo dirigeait alors le théâtre de Vienne pour le compte de l'impératrice, Marie-Thérèse, et pour le plaisir de toute sa famille. Ce noble directeur imagina de choisir Favart pour son agent, et d'établir avec lui des relations, moyennant lesquelles il se procurerait à point nommé tous les renseignements, tous les ouvrages et tous les artistes dont le besoin se ferait sentir.

La première lettre, contenant les instructions du comte, est du 20 décembre 1759. Entre autres passages curieux, on y lit ce qui suit : « Les changements qu'il faut faire pour transporter une pièce des théâtres de Paris sur celui de Vienne consistent plus en retranchements qu'en additions. Toute équivoque, ou trop forte ou trop fine, gâte les mœurs ou les suppose gâtées; toute satire qui tombe sur le clergé peut nuire à la religion; toute épigramme sur les financiers est perdue hors de France; toute peinture de ces *commerces de galanterie* qui suppléent au mariage ou qui sont ce qu'on appelle des doubles ménages, est un *scandale* à Vienne. La métromanie et le bel esprit ne sont point les travers des Allemands; M. Favart voit à peu près dans ces points d'observations les principaux objets. » Cela ressemble merveilleusement à cette liberté de la presse, définie par Figaro, et avec laquelle on pouvait parler de tout, pourvu qu'en définitive on ne parlât de rien, même de l'opéra!

Le comte dit encore : « Quand M. Favart aura fait un opéra comique nouveau, quoiqu'il le destine pour Paris, cela n'empêchera pas qu'il ne l'envoie à Vienne. Le comte Durazzo le fera mettre en musique par le chevalier Gluck, ou d'autres habiles compositeurs qui seront charmés de travailler sur de si jolis vers. Le poëte et le musicien étendront ainsi leur réputation par un secours réciproque, et gagneront doublement à travailler l'un pour l'autre, et M. Favart aura, sans rien dépenser, de la musique nouvelle comme il la souhaitera. » N'est-il pas curieux, du point où nous sommes, de regarder en arrière, et de voir mettre le chevalier Gluck au nombre de ces *habiles compositeurs* à qui l'on pouvait commander sans façon une besogne ou une autre? Le fait est que, dès cette époque, le chevalier Gluck songeait à venir en France, et que Favart travailla le premier à l'y faire connaître en donnant ses soins et son argent à la publication de la partition d'*Orphée*, comme nous le verrons plus tard. Favart se flattait de l'avoir pour collaborateur, et il l'eut en effet, mais sans avantage pour l'un ni pour l'autre. Dès le mois de janvier 1760, il expédiait à Vienne deux poëmes sortis de sa plume et de celle de Voisenon. « J'ai examiné, écrivait-il, et fait exécuter *Cythère assiégée* et l'*Isle de Merlin*; je n'y trouve rien à désirer pour l'expression, le goût et l'harmonie, et même pour la prosodie française. Je serais flatté que M. Gluck voulût exercer ses talents sur mes ouvrages, je lui en devrai le succès. » Erreur : Gluck composa la musique des deux ouvrages; *Cythère assiégée* vit le jour à Paris en 1775, après *Iphigénie en Aulide*, et fit seulement dire qu'*Hercule savait mieux manier la massue que le fuseau.*

Favart était tenu d'écrire tous les quinze jours à Vienne, moyennant quinze cents francs par année, qui lui furent payés comme nous le dirons. L'un des objets principaux de la correspondance, c'était l'engament des artistes, qu'il fallait négocier, non sans peine, et qui manquait souvent lorsqu'on le croyait conclu. Dans une lettre du 4 juillet 1760, Favart s'exprime ainsi : « Il n'est plus question, pour cette année, de Mlle Martin. On vient de m'apprendre qu'elle a été enlevée à Lille par un exempt et deux cavaliers de la maréchaussée pour la comédie de Toulouse, où elle avait contracté un engagement antérieur. Mlle Martin ne saurait passer pour jolie, mais elle est bien au théâtre : elle *accuse vingt-neuf ans.* » Charmante formule, qui prouve que de tout temps on s'est arrêté à la station infranchissable des 29, 39 et 49 : après cela, le chiffre ne fait plus rien.

« Je me suis informé de toutes parts, dit Favart dans la même lettre, pour trouver une actrice qui pût tenir l'emploi des caractères et des confidentes : je n'ai encore rien découvert. Mlle Beauménard, surnommée *Gogo*, serait bien notre affaire, si elle voulait; mais elle jouit d'un sort qui ne lui laisse rien à désirer. Elle paraît avoir renoncé au théâtre pour toujours..... » L'obstacle des intérêts particuliers et des perspectives de fortune attachés au séjour de Paris se reproduit à chaque instant; les plus petites danseuses ne voulaient s'expatrier qu'à bonnes enseignes. « A l'égard d'une danseuse pour remplacer Mlle Leclerc, dit Favart dans une lettre du 30 avril 1762, c'est la chose du monde la plus difficile. Nos seigneurs et nos financiers ont mis les danseuses à un si haut prix qu'il n'est plus possible d'en tirer une de Paris sans des sommes considérables. Je croyais avoir la petite Guimard; l'Opéra vient de nous l'enlever avec une pension du roi de huit cents livres. »

Dans la même lettre, il s'occupe d'une demoiselle Luzi, actrice et chanteuse. « Sa mère vint hier chez moi : j'ai tant fait que je crois l'avoir déterminée à prendre le parti de la cour de Vienne, malgré tous les projets d'une direction dans laquelle elle était prête à se fourrer, et dont elle espérait les plus grands avantages. Elle a refusé pour cette direction cinq mille livres d'appointements à Bordeaux. Je lui en ai offert six mille. Après avoir bien bataillé et doré la pilule, comme le seigneur Jupiter, je suis parvenu à lui faire accepter la proposition. La somme paraîtra peut-être un peu forte à V. E., mais il est bon de savoir

(1) Voir les numéros 30, 31 et 33.

que les acteurs de l'Opéra-Comique sont devenus des matadors accoutumés à gagner sept ou huit mille livres par an. »

Dans la lettre suivante, il continue : « Je crois que mademoiselle Luzi va se dédire. Il faudrait que V. E. lui écrivît directement pour lui faire valoir tous les avantages d'appartenir à la cour de Vienne. Si nous la perdons, je ne vois pas qui nous pourrons prendre, car, en conscience, je ne connais pas d'actrice capable de mieux remplir votre objet. Mon embarras est encore plus grand à l'égard des danseuses : toutes les propositions que j'ai faites à celles qui pouvaient vous convenir, ont été rejetées. Dès qu'il s'agit d'engagements pour une cour étrangère, on demande des prix exorbitants. Nos danseuses, ainsi que nos actrices, tiennent à tant de racines secrètes, qu'il n'est pas possible de les arracher à leur sol. J'enverrais bien des *cabrioleuses*, mais le talent dans le genre noble et sérieux est extrêmement rare, et lorsque Paris nous manque, ce n'est pas à la province qu'on peut avoir recours. »

Lettre du 11 novembre 1761 : « On vient de faire de nouveaux règlements à la Comédie-Italienne, imprimés en trois volumes in-16, en forme d'almanach : c'est un catéchisme pour les acteurs, danseurs, gagistes, etc. Par un des articles de ces règlements, il est expressément défendu à toute danseuse, de quelque qualité et condition qu'elle puisse être, d'occuper dorénavant aucune place à l'amphithéâtre, sous quelque prétexte que ce soit. Cet article foudroyant pour nos danseuses a fait naître une scène publique : la demoiselle....., ma foi, le nom ne me revient pas, mais comme nos beautés cabriolantes se ressemblent toutes pour les mœurs, on mettra le nom que l'on voudra. Le foyer était rempli ; M. de La Ferté, auteur de ces règlements, présidait au milieu d'un cercle nombreux ; la demoiselle, tout éplorée, perce la foule et vient se jeter aux genoux de l'intendant des Menus. — Ah ! monseigneur, monseigneur ! révoquez votre cruel arrêt : voulez-vous que je meure de faim, en me défendant l'entrée de l'amphithéâtre ?.... Tout le monde a beaucoup applaudi cette naïveté ; mais cet aveu sincère n'aurait pas empêché la suppliante d'être chassée, si ses protecteurs n'avaient parlé pour elle. Heureusement elle s'en était fait beaucoup. On l'a reléguée dans la petite loge des danseuses, où elle continue de s'arranger du mieux qu'elle peut : nos petits maîtres n'y perdent rien. »

Favart complète le récit de cette anecdote en donnant au comte Durazzo des détails sur une tentative d'enlèvement très-volontaire de deux petites filles âgées de quatorze ans, nièces d'un certain Dehesse ou Deshaies, acteur, puis maître de ballets de la Comédie-Italienne. L'une d'elles en était déjà à sa seconde escapade. Elle avait été perdue une nuit à la foire Saint-Germain, et rendue le lendemain par autorité de la police. Un perruquier, complice des ravisseurs, paya pour tout le monde et fut mis à Bicêtre. Mais laissons là ce chapitre d'accidents, trop nombreux dans la chronique secrète des théâtres, et notons le tarif des voyages à l'étranger des grandes actrices du dernier siècle. « J'ai vu, par ordre de monseigneur le comte de Staremberg, Mlle Clairon et Mlle Dubois, dit Favart dans une lettre du 20 juillet 1760 ; toutes deux ambitionnaient également l'honneur de paraître devant Leurs Majestés impériales. Je ne suis point entré en matière d'intérêt avec la première ; mais je pense que ses prétentions s'étendront loin. M. de Sorbes m'a dit que l'on avait offert dix à douze mille livres à Mlle Clairon pour trois mois, indépendamment des frais de nourriture, logement, voyages et de toutes dépenses accidentelles. » Douze mille francs pour trois mois à la première actrice de France ! à la plus haute puissance tragique ! De nos jours, ce serait tout au plus proposable à la dernière de ses confidentes, même avec le chapitre de l'imprévu.

Puisqu'il a été question de la Comédie-Française, je ne laisserai pas échapper ce que Favart raconte de la devancière de Clairon, la tendre Lecouvreur. Il parle d'elle à propos d'une nouvelle édition de l'*Actrice nouvelle*, comédie en un acte et en vers, de Raymond Poisson, imprimée trente ans auparavant, mais non représentée, Mlle Lecouvreur ayant eu crédit d'empêcher les comédiens de jouer une pièce destinée uniquement à jeter sur elle un ridicule.

« Sa figure était intéressante, dit Favart ; elle avait une belle articulation, mais la poitrine faible : c'est à ce défaut que nous devons le naturel de sa déclamation, si heureusement observé depuis par Mlles Clairon et Dumesnil. » Après avoir rappelé la brièveté de ses triomphes, et la triste fin d'une existence si brillante, que la tradition, confirmée dans un drame tout moderne, suppose abrégée par le poison, Favart remonte du dénouement à des jours plus heureux et plus doux. « Dans le nombre des adorateurs que ses talents lui avaient attirés, dit-il, le chevalier de Saxe (depuis le maréchal, si connu de Favart) était le seigneur en faveur. Elle lui sacrifia *presque* tous ses rivaux ; je dis *presque* tous, parce qu'elle s'était réservé seulement deux ou trois amis de cœur, entr'autres M. de... Le jeune chevalier, qui en avait conçu de la jalousie, un soir, après avoir reçu de sa chère actrice les protestations de la plus exacte fidélité, se retira l'air satisfait ; mais soupçonnant que son rival ne tarderait pas à s'introduire sitôt qu'on le croirait parti, il s'arracha un cheveu qu'il attacha avec de la cire sur la porte et le pilier. Il revint une heure après et trouva le cheveu rompu. Il frappe : on ouvre ; il fait des recherches, et trouve l'amant caché. Cette aventure, qui aurait dû les brouiller, ne servit qu'à le lui attacher davantage. Je ne sais de quelle façon l'habile comédienne se tira d'affaire, mais elle trouva moyen de se justifier. Le chevalier convint que c'était lui qui avait tort. M. de... renonça de bonne foi à sa passion et continua d'avoir ses entrées dans la maison en qualité d'ami. » N'est-ce pas là un trait délicieux, et que les biographes de Mlle Lecouvreur auraient dû recueillir pieusement ? Comment ne s'est-il pas trouvé d'auteur pour l'arranger en comédie, opéra-comique ou vaudeville, et pour intituler sa pièce : *Un cheveu du maréchal de Saxe.*

Favart parle un peu de tout dans sa correspondance, même de l'Académie française : « Après avoir postulé pendant trente ans, dit il, (lettre du 15 janvier 1761) l'abbé Trublet vient d'être reçu à l'Académie française. On dit que M. de Fontenelle, qui le protégeait, lui avait prédit que, s'il ne se rebutait pas, sa patience et son assiduité obligeraient les académiciens de l'élire pour se débarrasser de ses importunités. M. de Fontenelle avait engagé M. de Montesquieu à être favorable à ce candidat, et l'illustre auteur de l'*Esprit des Lois* écrivit à ses confrères : « Ne me blâmez pas, Messieurs, si je me déclare pour » M. l'abbé Trublet ; je le fais par respect pour l'ingénieux inventeur des » *Mondes*, qui m'en a prié. » On ne peut nier que cet abbé n'ait des talents académiques ; cependant son élection fait beaucoup murmurer et a déjà donné lieu à quantité d'épigrammes. Il y en a une où l'on compare l'Académie à la fameuse Ninon de l'Enclos, cette fille galante tant célébrée par Saint-Evremont. Elle accorda ses précieuses faveurs à l'âge de quatre-vingts ans à l'abbé Gédoyn, qui en était amoureux depuis plus de quarante. « Mon cher abbé, lui dit Ninon, il n'y a » rien dont la constance ne vienne à bout : vous m'avez vaincue, soyez » heureux. »

Les choses n'ont que peu ou point changé relativement à l'Académie française, qui se voit toujours courtisée par quelque abbé Trublet ; mais les Ninon de l'Enclos et les Gédoyn sont plus rares.

PAUL SMITH.

(La suite au prochain numéro.)

ASSOCIATION DES ARTISTES DRAMATIQUES.

Cette Association est la première en date : c'est elle qui a donné l'exemple si heureusement suivi par les artistes musiciens, par les artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, dessinateurs, et, en dernier lieu, par les artistes et inventeurs industriels.

Depuis qu'elle existe, et son origine remonte à l'année 1840, elle a eu constamment, invariablement pour historien de ses travaux, de ses progrès, de sa grandeur, l'honorable Samson, sociétaire de la Comédie-Française, vice-président du Comité, l'artiste supérieur, l'écrivain si distingué. C'est lui qui, dans toutes les assemblées générales, a présenté le compte-rendu annuel, toujours écouté avec un intérêt des plus

vifs, toujours accueilli, interrompu et couronné par des bravos.

L'Association a eu l'heureuse idée de réunir en un seul et beau volume la collection de ces rapports, qui sont, pour ainsi dire, l'évangile de l'Association des artistes dramatiques en particulier et de toutes les associations en général (1). Nous n'avons pas besoin d'en dire plus pour signaler l'intérêt de cette publication; mais nous nous faisons un plaisir d'en transcrire ici le préambule, également tracé par la main de Samson, avec cette netteté de style, cette justesse de pensée, qui emportent conviction.

AVANT-PROPOS.

Les douze rapports que nous publions sont l'histoire complète de l'Association des Artistes dramatiques depuis son origine jusqu'à ce jour. C'est au mois de mars 1840 que cette association a été fondée par M. Taylor, auquel s'étaient adjoints MM. Samson, Albert, Régnier, Fontenay, Raucourt, Bocage, Leménil et Singier. — A l'occasion d'un précédent et infructueux essai de ce genre, la perception d'une cotisation personnelle de 4 francs avait produit un total de 500 francs qui, réunis à une somme de 1,000 francs donnée par M. Taylor et à d'autres dons moins considérables, formèrent le premier fond de la Société. — C'est chez M. Taylor que furent discutés les statuts qui devaient la régir; là fut signé l'acte notarié qui la constituait; là se sont réunis, depuis sa création, les Comités successivement élus par l'Assemblée générale des sociétaires annuellement convoquée; en un mot, la demeure de M. Taylor a été le berceau, elle est encore aujourd'hui l'asile fidèle de cette pieuse, salutaire et heureuse institution.

Après en avoir vu le point de départ, on sera peut-être curieux d'étudier ses conditions d'existence, sa marche progressive, les causes de sa prospérité. Le nombre des sociétaires ne paraîtra pas répondre au chiffre considérable de la recette et deviendra ainsi une preuve irrécusable de la bonne administration des Comités, de leur active vigilance, de leur persévérante application à créer de nouveaux moyens de recette pour la caisse commune.

L'Association, à l'époque où elle fut régulièrement constituée, c'est-à-dire en mars 1840, possédait un capital de 3,000 fr., produisant une rente de 137 fr. 50. Onze ans viennent de s'écouler, et après avoir dépensé en secours de toute espèce une somme de 177,608 fr. 10 c., elle est propriétaire d'un capital de 688,829 fr. 29 c., produisant une rente de 22,012 fr. — En 1848, une ordonnance royale a reconnu l'Association comme établissement d'utilité publique, sous la dénomination d'*Association de secours mutuels entre les Artistes dramatiques*. L'ordonnance, insérée au *Bulletin des Lois*, porte la date du 17 février; elle est signée Louis-Philippe et contresignée Duchâtel. Les statuts y sont annexés, et après avoir été approuvés par le Conseil d'État, ils ont été visés par M. Ledru-Rollin, ministre de l'intérieur.

Cette ordonnance autorise, dix ans après sa publication, c'est-à-dire à partir du 17 février 1848, la création de pensions viagères de 200 à 300 francs, jusqu'à concurrence des trois quarts des revenus de la Société. On peut, par le chiffre du revenu actuel, présager l'importance du chiffre des pensions qui seront payées dans sept ans par la caisse de l'Association. — Si le lecteur est surpris qu'une institution dont les services attestent la nécessité n'ait pu rallier encore que la moitié des artistes dramatiques, il sera charmé de voir que le zèle a suppléé au nombre : les nobles dévouements, les actions généreuses se presseront sous ses regards et sans doute appelleront toutes ses sympathies. — Trois associations sont, pour ainsi dire, issues de la nôtre. Assises sur les mêmes bases, elles ont eu le même fondateur : la même prospérité les attend. Deux d'entre elles ont déjà conquis une brillante fortune; la troisième est d'une date trop récente pour que ses progrès puissent être cités. — Les comités des quatre associations créées par M. Taylor, réunis aux comités des sociétés des Auteurs dramatiques et des Gens de lettres, ont fondé l'*Association des Lettres et des Arts*. S'il s'agit d'une grave question qui intéresse une ou plusieurs sociétés, tous les comités se rassemblent pour se prêter un mutuel secours. Ils discutent et arrêtent en commun les moyens d'arriver au résultat qu'ils se proposent et qu'ils atteignent plus sûrement par une action collective. Ainsi, toutes ces associations sont jointes par un lien de confraternité qui accroît la force de chacune d'elles. — Les lettres et les arts, en se préoccupant activement de leurs propres misères, en se liguant généreusement pour les soulager, et plus tard peut-être les prévenir, ont donné un utile et noble exemple à toutes les professions, à toutes les industries, en un mot, à la société tout entière. Sera-t-il suivi? Nous en doutons. Les institutions qu'ils ont fondées reposent sur des idées qui ont le tort d'être simples, praticables et pratiquées. La réalité n'a jamais le charme du rêve, et l'on ne se passionne guère que pour les utopies.

SAMSON,
Vice-président du comité de l'Association des Artistes dramatiques.

(1) Le prix de ce volume, qui n'est tiré qu'à 500 exemplaires, est de 5 fr.; mais il n'est que de 2 fr. 50 c. pour les artistes qui font partie de l'Association.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

CONCOURS DE COMPOSITION MUSICALE.

Cette année, comme toujours, nous nous étions bornés à énoncer le jugement de l'Académie des beaux-arts dans le concours de composition musicale, sans entrer dans les détails, ni dans l'appréciation du mérite divers des œuvres des six concurrents. D'autres journaux sont allés plus loin que nous : ils ont même parlé de la cantate, et ils l'ont fait avec une telle bienveillance, que l'auteur, M. Edouard Monnais est obligé en conscience de les en remercier cordialement.

Cependant, faut-il le dire? leur analyse du *Prisonnier* pèche en un point, c'est qu'elle efface tout net le peu d'originalité, si toutefois il s'en trouve, du sujet et de la manière dont il est traité. Suivant eux, « il s'agit d'un jeune homme retenu captif, *en compagnie* d'une jeune » fille également prisonnière..... Les deux prisonniers, *à force de se* » *voir*, à force de causer tout le long du jour à travers les barreaux » de leur cage, en viennent à aimer le noir séjour où ils sont réunis, » etc., etc. »

Eh bien, voilà l'erreur : les prisonniers ne *se voient* pas; ils se parlent, mais sans se connaître autrement que par le son de la voix, et c'est justement de la voix de la prisonnière que le prisonnier devient amoureux.

Cette situation, du reste, est empruntée à un livre célèbre *Le mie Prigioni*, de Silvio Pellico. Qui n'a lu, le cœur palpitant, le chapitre de ce livre, dans lequel le vertueux Silvio, séparé par un mur seulement de femmes dont la vertu n'était pas précisément l'apanage, écoute leurs chansons, leurs entretiens, leurs rires?

« Si j'eusse voulu, dit-il, lier conversation avec elles, je l'aurais pu. » Je m'en abstins, et je ne sais pourquoi. Etait-ce par timidité? par » fierté? par un soin prudent de ne pas m'affectionner à des femmes dé- » gradées? Ces trois motifs ont dû agir également sur moi... Parmi ces » voix féminines il y en avait de douces, et celles-là, pourquoi ne pas » l'avouer? m'étaient chères. L'une d'elles était plus douce que toutes » les autres, se faisait entendre plus rarement et ne proférait jamais » de refrains vulgaires. Elle chantait peu et répétait le plus souvent ces » deux seuls vers pathétiques :

Chi rende alla meschina
La sua felicità?

» Quelquefois, elle chantait les litanies. Ses compagnes la soutenaient; » mais je savais bien distinguer la voix de Madeleine de celles des » autres, *qui ne semblaient que trop acharnées à me la ravir.* »

Silvio était donc amoureux de Madeleine, amoureux de sa voix, comme le *Prisonnier*, dans la cantate, est épris de la voix de Gemma. Silvio ne vit jamais les traits de Madeleine, et dans la cantate, le *Prisonnier* ne voit ceux de Gemma qu'au dénouement, lorsqu'elle vient, *non pas le délivrer*, car il est libre avant elle, mais lui annoncer qu'elle est libre aussi et qu'il n'a plus de motif pour refuser la liberté, que lui apportait un geôlier, *non pas bourru*, mais assez doux au contraire, et

fort surpris de trouver un prisonnier rebelle à l'ordre qui lui ouvre les portes de sa prison.

Telle est, en peu de mots, la structure scénique de la cantate, le *Prisonnier*. Nous avons nos raisons pour n'en dire ni bien ni mal : nous avons seulement voulu expliquer de quels éléments elle était faite : nous avons tenu à indiquer son origine et son intention.

Quant aux jeunes musiciens qui se sont exercés sur ce texte, nous nous en rapportons à l'opinion que la section de musique d'abord, l'Académie des beaux-arts ensuite, parfaitement d'accord cette fois, ont exprimée. Le premier prix, accordé à M. Delhelle; le premier second prix, à M. Galibert; le deuxième second prix, à M. Léonce Cohen, sont pleinement mérités. Mais si les vainqueurs ont fait preuve de talent, ce n'est pas à dire que les vaincus en manquent. Le sort des armes et des inspirations est journalier : l'année dernière, M. Alkan avait obtenu un second prix : peut-être obtiendra-t-il le premier l'année prochaine. Il y a aussi beaucoup d'espoir dans les compositions de MM. Erlanger et Poize. Ce dernier n'a eu qu'un tort, celui d'une excessive prolixité dans certaines parties : son inspiration, d'ailleurs, et sa facture annoncent une bonne nature et des études soignées.

Dans la séance du mois d'octobre, la cantate de M. Delehelle sera exécutée à grand orchestre; il est permis de regretter que le même avantage ne puisse être concédé à MM. Galibert et Cohen; mais que deviendrait une assemblée forcée d'écouter trois cantates? Et l'Académie, qui en entend six! Et la section de musique, qui les entend toutes les six deux jours de suite! Il y a des grâces d'état.

P. S.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Robert-le-Diable*. Gueymard chantera le rôle principal, Levasseur celui de Bertram, Mlle Poinsot celui d'Alice et Mme Laborde celui d'Isabelle. Aymès continuera ses débuts dans le rôle de Raimbaud.

*** *Lucie de Lammermoor*, suivie du *Diable à quatre*; l'*Enfant prodigue*, la *Favorite* suivie de la *Vivandière*, ont composé les spectacles de cette semaine.

*** Les remarquables progrès que Gueymard a faits depuis quelque temps sont dus non-seulement à un travail sérieux et soutenu, mais à une direction excellente. L'artiste a pris pour guide M. Ernest Boulanger, musicien consommé non moins que professeur habile.

*** Mercredi dernier a eu lieu l'audition de Mme Tedesco, cantatrice qui possède, dit-on, une voix admirable, et qui arrive des Etats-Unis.

*** Demain lundi, la *Fée aux Roses* fera une brillante rentrée. Mme Ugalde chantera le rôle de Nérilha, si supérieurement créé par elle, et M Coulon débutera dans le rôle d'Atalmuc.

*** Mme Ugalde a repris vendredi le rôle de Colombine dans le *Tableau parlant*.

*** L'Opéra-Comique s'occupe activement de la reprise de *Joseph*, l'un des chefs-d'œuvre de Méhul et qui n'a pas été représenté à Paris depuis près de trente ans. Le jeune Riquier Delaunay, dont le talent s'était signalé au Conservatoire dans le rôle principal, le remplira encore sur le théâtre auquel il est attaché désormais; Couderc jouera le rôle si dramatique de Siméon; Bussine, celui de Jacob, et Mlle Lefebvre, celui de Benjamin.

*** L'ouverture du troisième théâtre lyrique, Opéra-National, est annoncée pour le 1er septembre prochain.

*** L'autorisation d'une nouvelle loterie au profit des six associations réunies sous le titre d'*Union des lettres et des arts* vient d'être accordée. Le capital en est fixé à 600,000 fr., et les opérations devront être terminées le 31 décembre 1852. Le tirage aura lieu dans le mois de janvier suivant.

*** Par une disposition testamentaire, en date du 2 juin 1849, Kalkbrenner, le célèbre pianiste et compositeur, après avoir fait à son héritier naturel une part distincte dans sa succession, et prévoyant le cas où celui-ci mourrait sans enfants, a voulu que la portion de revenus dont il ne jouirait pas fût annuellement annullée et servît plus tard à la création d'un hospice pour les pauvres musiciens, lequel porterait le nom d'*Hospice Kalkbrenner*. Le conseil municipal de Paris vient d'autoriser l'administration de l'assistance publique à accepter ce legs pour en faire emploi suivant la volonté du testateur.

*** M. Antony Thouret, fils du représentant de ce nom, nous adresse une lettre à propos du concours de violoncelle au Conservatoire de musique, et si nous ne croyons pas devoir l'insérer, ce n'est pas faute de partager les sentiments qui ont animé l'auteur en l'écrivant. Comment concevoir, en effet, qu'un journal ait eu l'idée non moins fausse que malheureuse, de mêler la politique à ce qui doit y rester le plus étranger, à une question d'art? Comment ignorer, lorsqu'on parle de concours, qu'un élève qui a déjà mérité un second prix, ne saurait plus obtenir d'accessit? M. Antony Thouret a raison de penser et de dire qu'il jouit de l'estime et de la sympathie de tous ses condisciples; il peut ajouter encore, de ses maîtres. Le Conservatoire n'oubliera pas la bienveillance que M. Antony Thouret père lui a témoignée en toute circonstance, et quant au fils, nous avons déja déclaré qu'il possédait un talent de musicien et d'exécutant assez remarquable pour que le Conservatoire aussi se félicite toujours de l'avoir compté parmi ses élèves.

*** Mlle Lavoye est revenue au théâtre de Lyon. Sa rentrée a suivi de près le départ de la troupe italienne et a eu lieu dans les *Diamants de la couronne*, cette charmante production de Scribe et d'Auber, dans laquelle Mlle Lavoye s'était fait entendre pour la première fois, aux Lyonnais il y a deux ans.

*** Albert Sowinski a donné concert au Casino des bains de mer de Royan, le 13 de ce mois, après les régates, qui avaient attiré une foule immense. Des amateurs de Bordeaux et de Niort s'étaient joints à l'artiste. Deux jours après, il a fait exécuter sa messe brève pour la fête de l'Assomption. Cette solennité a dignement terminé la saison de Royan, et a offert aux nombreux amateurs l'occasion de faire une bonne action pour les pauvres de la ville. La quête a été faite par Mme la baronne de Florac et M***. Les solos ont été chantés par Mme d'Arraguy, de Bordeaux, Mlle Breslay, de Niort, M. Dubosc, de Bordeaux, et Mlle Bernard.

*** A l'occasion de l'inauguration du chemin de fer de Nantes, qui a eu lieu le dimanche et le lundi, 17 et 18 courant, on a donné au théâtre de cette ville *Fra Diavolo* et la *Juive*. Ces deux beaux ouvrages ont été parfaitement interprétés par la troupe nouvelle, sous la direction intelligente de M. Solié, chef d'orchestre du théâtre, et petit-fils du compositeur de ce nom, à qui l'Opéra-Comique doit plusieurs partitions.

*** A la fête de nuit qui a eu lieu mercredi dernier, au château des Fleurs, et qui avait attiré la foule, l'orchestre de Pilodo a fait merveille avec les charmants quadrilles et polkas de *Zerline*, de la *Dame de Pique*, de la *Tempesta* et de l'*Enfant prodigue*, dont les motifs gracieux et chantants servent parfaitement la verve et l'entrain des groupes dansants.

*** L'art musical et l'armée viennent de faire une perte bien sensible en la personne de Philippe Berr, chef de musique au 11e léger, enlevé par le choléra le 29 juillet dernier, à Tlemcen (Afrique). Philippe Berr n'était pas seulement connu par un talent supérieur, il possédait toutes les qualités du soldat, de l'époux et du père. Echappé miraculeusement au désastre d'Angers et à bien d'autres périls, il revenait jouir de ses droits à une retraite laborieusement acquise, lorsque la mort l'a frappé. Sa veuve et sa fille sont inconsolables, et ses amis unanimes dans leurs profonds regrets.

*** Voici, d'après un document non encore officiel, le résultat des délibérations du jury de la grande exposition de Londres, en ce qui touche les exposants étrangers à l'Angleterre. La France ne saurait se plaindre de la part qui lui est dévolue. *Récompenses de premier ordre* : pour les Français, 56; nombre des exposants, 1,687. Pour les étrangers, 119; nombre des exposants, 15,029. Proportion des récompenses par mille exposants, 8; Français, 33.— *Récompenses de second ordre* : nombre total, 2,550; pour les Français, 621; pour les étrangers, 1,929. Proportion par mille exposants, étrangers, 122; Français, 369.

*** L'annonce de trente jours de plaisirs pour la somme de 15 fr., souvent reproduite dans les journaux, a frappé l'attention publique. Voici la lettre écrite à ce sujet par les directeurs des principaux théâtres de Paris, en date du 19 de ce mois :

« Les journaux sont remplis, depuis quelque temps, des annonces publiées par la Société des *Trente jours de plaisirs*.

» Les gérants de cette Société donnent la nomenclature de tous les théâtres » qu'ils entendent ouvrir à leurs souscripteurs, à raison de 50 c. par jour.

» Sans vouloir examiner la valeur d'un semblable projet, les directeurs » soussignés pensent qu'il est de leur devoir de faire au public la déclaration » suivante :

» Non seulement c'est sans les avoir consultés qu'on a mis leurs théâtres » sur la liste des établissements avec lesquels la Société des *Trente jours de* » *plaisirs* pourrait traiter, mais encore ils se refuseraient à toute espèce de » de convention du genre de celle qu'on annonce devoir leur proposer.

» Nous comptons sur votre obligeance, Monsieur le Redacteur, pour donner » à notre déclaration la publicité de votre honorable journal, et nous vous » prions d'agréer, etc., etc.

» N. Roqueplan, directeur de l'Opéra; Arsène Houssaye, di- » recteur du Théâtre-Français; Emile Perrin, directeur de » l'Opéra-Comique; Lemoine-Montigny, directeur du Gymnase- » Dramatique; Dormeuil, directeur de la Montansier; Billon, » directeur du Cirque-National; Mourier, directeur des Fo- » lies-Dramatiques. »

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Boulogne-sur-Mer*. — Poultier a passé par cette ville en revenant de Londres. Il s'y est arrêté quelques jours pour chanter dans la *Favorite* et la *Muette*. Sa voix si pure et si suave, et son excellente méthode, ont enchanté tous les dilettanti et lui ont assuré un grand succès. On annonce plusieurs artistes qui doivent arriver de Londres. Mlle Johansen, la chanteuse suédoise; Godefroid, Jacques Herz, Panofka, sont déjà ici. — Mme Taccani-Tasca est venue chanter au concert de la Société philharmonique. Cette célèbre cantatrice a pleinement justifié sa réputation, autant par le charme, par la grâce, le fini de son exécution, que par une admirable méthode et une sensibilité exquise. Son succès a été tel, que la direction de la Société philharmonique à Amiens lui a immédiatement demandé son concours pour le prochain concert.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 22 août. — La saison touche à sa fin : les théâtres annoncent les dernières représentations des ouvrages principaux de leur répertoire. A Covent-Garden, il n'est déjà plus question de *Sapho* ; le *Prophète* a dû être donné pour la dernière fois hier jeudi, avec tout l'ensemble d'artistes supérieurs qui ont voué leur talent au chef-d'œuvre. On annonce le rappel d'Aona Zerr en Autriche. Il paraît que son titre de cantatrice de la chambre impériale lui sera retiré, et qu'elle ne pourra chanter de toute une année au théâtre de l'Opéra, punition qu'elle a encourue en consentant à chanter à Londres au profit des réfugiés hongrois. — La représentation des *Quatre fils Aymon*, de Balfe, au théâtre de Sa Majesté, a fait considérablement valoir le talent et la physionomie de Massol dans le rôle du baron de Beaumanoir. Gardoni a été charmant dans le rôle d'Olivier Celui d'Erminia convient beaucoup à Sophie Cruvelli. L'Alboni s'est également distinguée dans la *Figlia del Reggimento* et dans la Zerline de *Don Giovanni*. La Barbieri-Nini a continué d'obtenir du succès dans *Lucrezia Borgia*.

*** *Bruxelles*.— Les représentations de Mme Rossi-Caccia ont été fort brillantes. Elle a paru dans *Lucie de Lammermoor* et dans le *Domino noir*, aux applaudissements de la salle entière.

*** *Berlin*.—Les représentations de Mlle Rachel au théâtre de la cour sont très-suivies. Elle a surtout été fort applaudie dans le deuxième acte d'*Athalie*. — Une des notabilités dramatiques de l'Allemagne, Mme Wolf, est morte le 18 août. Cette grande tragédienne avait débuté par un rôle subalterne dans *Richard-Cœur-de-Lion*, opéra de Grétry, en 1791. Mme Wolf a été longtemps la gloire du théâtre de Weimar, dirigé alors par Goëthe. A Berlin elle excellait surtout dans le rôle d'Iphigénie, dans la tragédie de ce nom, et dans celui de *Léonore d'Este* (*Torquato Tasso*).

*** *Dresde*. — On annonce la représentation très-prochaine de *Ione et Glaucus*, par M. Pabst, à Kœnigsberg. Le sujet est tiré du roman de Bulwer, les *Derniers jours de Pompéia*.

*** *Weimar*.— Le conservatoire de musique qui doit être fondé dans cette ville n'existe encore que sur le papier. Les professeurs qui s'y sont rendus sur l'invitation de Liszt, reçoivent provisoirement une pension à titre d'indemnité.

*** *Vienne*. — Au théâtre Josephstadt sera représentée incessamment une série de drames dont le sujet est puisé dans l'histoire du pays. Ces pièces seront jouées par une société d'artistes tyroliens, dans le costume national. — Le 18 août a eu lieu, au théâtre de la Porte-de-Carinthie, la première représentation de *Casilda*, opéra nouveau du duc de Saxe-Cobourg-Gotha

*** *Tiflis*. — On vient de construire un théâtre dans cette ville : l'architecture offre un mélange de style russe et asiatique ; la loge impériale est surmontée d'une coupole dorée dans le genre moresque.

*** *Lisbonne*. — D'après un relevé du nombre des représentations de chaque ouvrage donné dans la saison, nous voyons que Mme Clara Novello a joué 70 fois, Mme Stoltz, 40 fois (26 dans *Sémiramide*, 12 dans la *Favorita* et 2 dans l'*Italienne à Alger*) ; que Portehaut a joué 83 fr. Le nombre total des jours de spectacle a été de 103.

*** *New-York*. — L'Opéra italien, sous la direction de M. Maretzek, donne ses représentations à Castle-Garden ; cette salle de spectacle est construite sur la mer ; elle a un balcon de 500 pas de long sur 15 pieds de large, sur lequel on se promène pendant les entr'actes. La saison a ouvert avec *Lucia di Lammermoor*.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Publications de BRANDUS et Cᵉ, Editeurs.

103, rue Richelieu et 40, rue Vivienne.

ÉMILE PRUDENT.

ROBERT LE DIABLE.
AIR DE *GRACE*.
Op. 38. — Prix : 9 fr.

LES CHAMPS.
Op. 39. Prix : 9 fr.

GUILLAUME TELL.
GRANDE FANTAISIE.
Op. 89. — Prix : 9 fr.

ROSELLEN. Op. 127. Fantaisie brillante sur la TEMPESTA.
Prix: 7 fr. 50 c.

TULOU.
MÉTHODE DE FLUTE
PROGRESSIVE ET RAISONNÉE
Adoptée par le Comité d'enseignement du Conservatoire national de musique.
Op. 100. — Prix : 30 fr.

PANSERON.
SOLFÈGE CONCERTANT à 2, 3 et 4 voix, en 3 parties.
A l'usage des Orphéonistes,
DES CLASSES D'ENSEMBLE ET DES PENSIONS.
In-4°, 60 fr. — In-8°, 7 fr. 50 c. net.
CHAQUE PARTIE : In-4°, 25 fr. — In-8°, 2 fr. 50 c. net.

LA PARTITION POUR PIANO ET CHANT
DE
ZERLINE
OU LA CORBEILLE D'ORANGES,
Opéra en 3 actes, paroles de M. E. SCRIBE, musique de
D. F. E. AUBER,
Arrangée par **Henri POTIER.** — Format in-8°. — Prix net : **15** fr.

BRANDUS ET Cie,

Editeurs, 103, rue Richelieu, et 40, rue Vivienne, à Paris.

MORCEAUX POUR LE PIANO A QUATRE MAINS.

Auber. Valse des Etudiants, du *Lac des Fées*, arrangée par H. Herz. . . . . 6 »
Bertini. Op. 120. Grande fantaisie sur le *Domino noir* . . . . . 9 »
— Op. 125. Grande fantaisie sur le *Lac des Fées* . . . . . 9 »
— Op. 132. Souvenirs de *Zanetta*. . . . 9 »
— Op. 136. Grande fantaisie sur les *Diamants de la Couronne*. . . . . 9 »
— Op. 139. Duo sur le *Duc d'Olonne*. . . 9 »
— Op. 140. Grand duo sur le *Stabat* de Rossini . . . . . 9 »
— Op. 148. Grand duo sur la *Part du Diable* . . . . . 9 »
— Op. 159. Grand duo sur *Moïse* . . 9 »
— Op. 173. Fant. sur des motifs de Rossini. . 9 »
Beyer. Mosaïque sur les *Diamants de la Couronne*. . . . . 6 »
Burgmuller (Frédr.). *Les Fleurs mélodiques*, 12 morceaux faciles et brillants, arrangés à 4 mains par Farrenc. 4 suites, chaque. . . . . 10 »
Chaque numéro séparément 4 50
— *Les Etincelles*, 12 morceaux faciles et brillants, arrangés à 4 mains par Decourcelle. 4 suites, chaque . . . . 12 »
Chaque numéro séparément . . . . . 6 »
Blumenthal. Chant national des Croates. . 6 »
Chopin. Grand duo sur *Robert-le-Diable*. . 9 »
— Op. 1. Rondo. 7 50
— Op. 3. Polonaise brillante 7 50
— Scherzo et Marche funèbre de la sonate op. 35. arrangés à 4 mains par Fontana. 7 50
— Op. 43. Tarentelle, arrangée à 4 mains par Czerny 7 50
Croisez. Op. 21. Petit souvenir de la *Part du Diable*. . . . . 6 »
— Op. 24. Petite fantais. facile sur la *Sirène* 5 »
— Duo enfantin sur *Robert Bruce*.. . . . 6 »
— Troisième duo enfantin sur *Haydée*. . . 6 »
— Op. 46. Duo facile sur le *Val d'Andorre* 6 »
— Op. 48. Fantaisie sur la *Fée aux Roses*. 6 »
— Fantaisie sur *Zerline*. . . . . 5 »
Doehler. Deux études 7 50
— Le Zingaro, mélodie espagnole. 7 50
— Le Bohémien. 7 50
— L'Hidalgo 7 50
— Le Tournoi 7 50
— Op. 39. Tarentelle. . . . . »
Mlle Decourcelle. Op. 28. Fantaisie sur la *Dame de Pique*. . . . . 9 »
— Op. 29. Fantaisie sur *Zerline* 7 50
Duvernoy. (J.-B.). Op. 87. Fantaisie sur le *Domino noir* 7 50
— Op. 136. Fantaisie facile sur la *Sirène*. 6 »
— Op. 149. Petite fant. sur la *Barcarolle*. 6 »
— Op. 156. Deux petites fantaisies sur des motifs de Bellini, 2 suites :
N° 1. La Somnambule . . . . . 6 »
2. Les Puritains . . . . . 6 »
— Op. 161. Fantaisie sur la marche des *Mousquetaires de la Reine*. . . . . 6 »
— Op. 167. Marche de *Robert Bruce* . . . 6 »
— Op 171. Petite fantaisie sur le *Pré aux Clercs* . . . . . 5 »
— Op. 172. Petite fantaisie sur la *Muette de Portici*. . . . . 5 »
— Op. 173. Marche de *Guillaume Tell*. 5 »
— Op. 179. Petite fantaisie sur *Haydée*. . 5 »
— Op. 194. Petite fantaisie sur *l'Enfant prodigue* . . . . . 5 »
Fessy Galop favori de la *Fille du Danube*. . 6 »
Gœtschy. Op. 7. Air favori d'*Actéon* . . . 5 »
— Op. 10. Air favori de l'*Ambassadrice*. 6 »
— Op. 13. Deux rondos-valses sur le *Domino noir*. 7 50
— Op. 21. Deux rondos faciles sur le *Lac des Fées*. 2 suites, chaque . . . . . 5 »
— Op. 34. Duo brillant et facile sur *Zanetta* 6 »
— Op. 35. Cavatine et ballade de *Zanetta*, doigtées facilement . . . . . 5 »
— *Les Soirées musicales* de Rossini, transcrites pour le piano, à 4 mains, et doigtées facilement. 3 suites, chaque. . 7 50
Henselt et **Moschelès.** Rapsodie et valse de Varsovie.. . . . . 7 50
Herz (H.). Op. 50. Grandes variations sur la marche favorite de *Guillaume Tell*.. 9 »
Herz (H.). Op. 70. Variations concertantes sur le *Philtre*. . . . . 9 »
— Op. 71. Récréations musicales. Collection de vingt-quatre airs variés, rondos et fantaisies sur des thèmes choisis parmi les plus beaux airs nationaux et les motifs favoris des compositeurs célèbres, arrangés à quatre mains par Henri Lemoine. 6 suites, chaque. . . . . 9 »
— Op. 76. Variations brillantes sur le *Pré aux Clercs*, arrangées par Hall. . . 12 »
— Op. 111. Grande fantaisie sur la *Romanesca*, arrangée par R. Wagner. 9 »
Herz (J.) Op. 21. Cinq airs de ballet de *Robert le Diable*, arrangés en rondo, chaque. 7 50
— Op. 22. Trois chœurs de *Robert le Diable*, arrangés en rondos brillants, chaque 7 50
— Op. 29. Quatre airs de ballet des *Huguenots*, arrangés à quatre mains par Ch. Schwencke, chaque. 7 50
— Op. 39. Trois airs de ballet de *Charles VI*, chaque . . . . . 9 »
— Op. 51. La Coquette, valse brillante.. 9 »
Hunten (F.). Op. 82 *bis*. Deux rondos faciles, sur des motifs des *Huguenots*, arrangés à 4 mains, par Ch. Schunke :
1. Cavatine du Page . . . . . 6 »
2. Ronde des Bohémiens. . . . . 6 »
— Nouvelles récréations musicales très-faciles, divisées en 4 suit., chaque. . . 6 »
— Quatre airs de ballet de la *Favorite* :
1. Chœur dansé. — 2. Pas de trois. — 3. Pas de six. — 4. L'Espagnole. Chaque. 6
— Op. 40. Variations brillantes sur la marche favorite de *Guillaume Tell*. . . 9 »
— Op. 174. Fantaisie sur *Giralda* 7 50
Lecarpentier. Op. 32. 1er divertissement sur le *Lac des Fées*.. . . . . 6 »
— Op. 24. Trois bagatelles sur des motifs de l'*Eclair*, trois suites, chaque . . . 5 »
— Op. 25. Trois bagatelles sur des motifs des *Huguenots*, trois suites, chaque . 5 »
— Op. 43. Quatre divertissements sur des motifs de la *Favorite*, quatre suites, chaque . . . . . 6 »
— Divertissement sur des motifs de *Guido et Ginevra* . . . . . 6 »
— Divertissement sur des motifs des *Treize*. 6 »
— Divertissement sur des motifs du *Sherif*. 6 »
— Divertissement sur le *Guitarrero*. . . 6 »
— Divertissements et variations sur des motifs de la *Reine de Chypre*, deux suites, chaque. . . . . 6 »
— Divertissement sur *Charles VI* . . . . 6 »
— Op. 141. Fantaisie sur le *Prophète* . . 7 50
Lemoine (H.). Galop favori de *Gustave ou le Bal masqué*. . . . . 6 »
— Polonaise favorite de l'opéra *I Puritani*. 6 »
Mendelssohn-Bartholdy. Op. 56. Troisième symphonie, arrangée à 4 mains par l'auteur . . . . . 18 »
— Op. 83 *bis*. Andante et variations. . . . 9 »
Moschelès. Op. 112. Grande sonate symphonique . . . . . 24 »
Onslow (G.). Op. 7. Grand duo. . . . . 9 »
— Op. 22. Grande sonate. . . . . 12 »
Osborne. Souvenir de la *Juive* 7 50
— Op. 18. Duo brill. sur l'opéra *I Puritani*. 9 »
— Op. 41. Duo bril. sur des thèmes d'Auber. 9 »
— Duo brillant sur le *Barbier de Séville*. . 10 »
Rosellen. Op. 36. Fantaisie sur la *Favorite*. 9 »
— Op 46. Fant. sur la *Reine de Chypre* 9 »
— Op. 54. L'Aérienne, valse 7 50
— Op. 56. Fantaisie sur *Charles VI*. . . 9 »
— Op. 71. Fantaisie sur la *Juive*. . . . . 9 »
— Op. 82 *bis*. Premier trio, arrangé pour le piano, à 4 mains, par l'auteur . . 12 »
— Op. 86. Fantaisie sur les *Mousquetaires*. 9 »
— Op. 96. Id. sur l'*Eclair* . . . . . 9 »
— Op. 102. Id. sur *Robert le Diable*. . . 9 »
— Op. 107. Id. sur les *Huguenots*. . . . 9 »
— Op. 108. Fantaisie de concert sur *Marguerite d'Anjou* de Meyerbeer. . . . 9 »
— Op. 111. Fantaisie brillante sur le *Val d'Andorre* . . . . . 9 »
— Op. 114. Grande fantaisie sur le *Prophète*. . . . . 9 »
— Op. 119. Fantaisie élégante sur la *Fée aux Roses* . . . . . 9 »
— Op. 124. Grand duo sur la *Favorite*. . 9 »
Rosenhain. Trois petits duos à 4 mains, ch. 5 »
— Grande fantaisie dramatique sur la *Reine de Chypre* . . . . . 9 »
Rossini. Deux pas redoublés et une marche, 3 suites, chaque . . . . . 6 »
— L'Orgie, air de ballet de *Robert Bruce*.. 6 »
Thalberg (S.) Op. 1. Fantaisie sur *Euriante* 9 »
— Op. 10. Grande fantaisie sur *I Montecchi e Capuletti* . . . . . 10 »
— Op. 19. 2e caprice, arrangé par Bénédict 9 »
— Op. 31. Scherzo. . . . . 9 »
— Op. 32. Andante, arrangé par Bénédict. 7 50
— Op. 33. Grande fantaisie sur la prière de *Moïse*, arrangée par Bénédict . . . . 10 »
— Op. 36. Etude en *la* mineur 7 50
— Op. 39. Souvenir de Beethoven, arrangé par Czerny. . . . . 10 »
— Op. 40. Fantaisie sur la *Donna del Lago*. . . . . 9 »
— Op. 41. Trois romances sans paroles arrangées par Czerny. 7 50
— Op. 42. Grande fantaisie sur la sérénade et le menuet de *Don Juan*, arrangée par Czerny . . . . . 10 »
— Op. 43. Deuxième fantaisie sur les *Huguenots*. . . . . 12 »
— Op. 45. Thème et étude en *la* mineur, arrangé par Czerny. 7 50
— Op. 47. Valses brillantes. . . . . 9 »
— Op. 48. Grand caprice sur *Charles VI* 9 »
— Op. 49. Grande fantaisie sur *Beatrice di Tenda* . . . . . 12 »
— Op. 51. Grande fantaisie sur *Sémiramide*. . . . . 12 »
— Op. 52. Grande fantaisie sur la tarentelle de la *Muette de Portici*, arrangée par Czerny . . . . . 10 »
— Op. 54. Grand duo sur *Sémiramide*. . 10 »
— Op. 61. Mélodies styriennes, arrangées à 4 mains par Ed. Wolff. . . . . 10 »
— *La Romanesca* . . . . . 5 »
— *Mosè* : Mi manca la voce.. . . . . 5 »
— *Felice Donzella*, romance de Dessauer.. 6 »
— Romance sans paroles. . . . . 6 »
— Adagio et rondo, tiré du 5e concerto. 9 »
— Romance variée, arrangée par Czerny. . 5 »
Wolff (Ed.). Op. 26. Grand duo brillant . . 9 »
— Op. 56. Grand duo sur les *Diamants de la Couronne* . . . . . 9 »
— Op. 57. Grand duo sur la *Favorite*. . 9 »
— Op. 59. Grand duo sur le *Guitarero* . 9 »
— Op. 67. Grand duo sur la *Favorite*. . . 9 »
— Op. 72. Grand duo sur les *Soirées musicales* de Rossini . . . . . 9 »
— Op. 74. Grand duo sur la *Reine de Chypre*. . . . . 9 »
— Op. 74 *bis*. Grand duo sur *Robert le Diable* . . . . . 9 »
— Op. 75 Grand duo sur les *Huguenots*.. 9 »
— Op. 79. Grand duo sur *Guido et Ginevra* 9 »
— Op. 80. Grand duo sur la *Juive* . . . . 9 »
— Op. 85. Souvenir de la *Part du Diable*, fantaisie élégante et facile . . . . . 9 »
— Op. 86. Grand duo sur *Charles VI*. . . 10 »
— Op. 88. Grande valse de *Charles VI*. . . 7 50
— Op. 104. Réminiscence de la *Sirène*, duo brillant . . . . . 9 »
— Op. 107. Duo sur des motifs du *Lazzarone* . . . . . 9 »
— Op. 115. Réminiscence de la *Barcarolle*, fantaisie brillante. . . . . 9 »
— Op. 122. Les *Deux Amies*, recueil de morceaux faciles à l'usage des pensionnats, divisé en 12 livraisons, chaque. 6 »
— Op. 129. Grand duo sur les *Mousquetaires de la Reine*. . . . . 9 »
— Op. 141. Réminiscence de *Sultana*, duo brillant . . . . . 9 »
— Op. 143. Réminiscence de *Robert Bruce*, duo brillant . . . . . 9 »
— Op. 146. Duo brillant sur l'*Eclair* . . 9 »
— Op. 147. Les Jeunes Pensionnaires, six duos faciles sur des motif d'opéras d'Auber, Hérold et Rossini, 6 suites, ch. 6 »
— Op. 149. Duo sur *Marie Thérèse*. . . 9 »
— Op. 153. Réminiscence de *Haydée*.. . . 9 »
— Op. 156. Souvenir du *Val d'Andorre*.. 9 »
— Op. 158. Réminiscence du *Prophète* . . 9 »
— Op. 162. Souvenir de la *Fée aux Roses* 9 »
— Op. 163. Duo brillant sur *l'Enfant prodigue*. . . . . 9 »
— Grand duo sur les motifs de *Don Juan*. 9 »
— Arrangements des 4 airs de ballet du *Prophète*, 4 suites, chaque. . . . . 9 »
— Arrangement de la Marche du Sacre, du *Prophète* . . . . . 9 »

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 35. 31 Août 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Petersbourg. Beljzard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merlo.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Exposition universelle de Londres, 2e lettre, par M. **Fétis** père. — Le tambourin, le galoubet et autres instruments dans les romérages de la Provence (3e article), par **Stephen.** — Revue critique, musique de chant, par **Henri Blanchard.** — Nouvelles et annonces.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(DEUXIÈME LETTRE) (1).

Londres, 24 août 1851.

Monsieur,

Les facteurs de pianos qui ont envoyé des instruments à l'exposition sont au nombre de *cent un*, et l'on ne compte pas moins de *cent soixante-treize* pianos exposés. Ces nombres sont divisés de la manière suivante :

	Exposants.	*Nombre de pianos exposés.*
Angleterre	38	68
France.	21	44
Belgique	6	14
Allemagne (Etats du Zollverein, etc.)	18	24
Autriche	5	5
Suisse	3	3
Danemarck	1	2
Russie	1	2
Etats-Unis de l'Amérique	6	9
Canada	2	2
Total . . .	101	173

Les exposants anglais sont ceux dont je parlerai d'abord. A leur tête se placent MM. John Broadwood et fils, et MM. Collard, par l'importance de leurs établissements et par la supériorité de leurs produits. MM. Broadwood ont d'ailleurs un droit d'aînesse qui ne peut être contesté, car ils représentent aujourd'hui la plus ancienne maison existante dans la fabrication des pianos en Angleterre. Après eux viennent MM. Kirkman et fils, qui, de même que John Broadwood, agent des célèbres facteurs actuels de ce nom, furent d'abord fabricants de clavecins (le *harpsichord* anglais). J'ai donné autrefois, dans ma *Revue musicale* (volumes de 1827 et de 1830), des notices sur l'origine et les progrès des instruments à claviers, particulièrement des pianos, qui me dispensent de revenir sur cette histoire générale ; mais je pense qu'il ne sera pas inutile de donner un aperçu de ce qui concerne l'histoire particulière des pianos anglais, si renommés et si recherchés par les amateurs, alors qu'il n'existait point encore en France de fabriques de cet instrument.

Pour l'intelligence de cet exposé historique, je pense qu'il est nécessaire de ne pas perdre de vue la distinction que j'ai faite autrefois des principes qui servent de base au clavecin et au piano. Le clavecin n'est autre chose que la mécanique appliquée aux instruments à cordes pincées, tels que le luth et la guitare; car la plume ou le buffle de la languette du sautereau qui pinçait la corde en faisant échappement par la pression, produisait précisément l'effet de la plume que le musicien tenait entre les doigts lorsqu'il pinçait les cordes du luth, de la mandore, de la mandoline, et autres instruments du même genre. Il n'en est pas de même du piano, qui est né de la mécanique appliquée au tympanon, dont les cordes étaient frappées par des bâtons à têtes de marteaux placés dans les mains de l'exécutant. Dans le clavecin, c'est le pincement des cordes qui est l'effet voulu ; dans le piano, c'est leur percussion. Ce dernier effet paraît avoir été d'abord celui qu'on chercha dans la conception des instruments à clavier ; car un manuscrit du XIIIe siècle, qui est à la bibliothèque de la ville de Gand, et un autre du XIVe siècle, appartenant à la Bibliothèque nationale de Paris, renferment deux figures d'instruments grossiers de ce genre, où l'on voit des tiges verticalement placées sur l'extrémité du levier des touches, lesquelles, par l'effet de bascule de ce levier, allaient frapper directement les cordes lorsque les doigts agissaient sur les touches. C'est ce simple mécanisme qui a donné naissance au *clavicorde*, d'un usage plus général autrefois en Allemagne que le clavecin. Au commencement du XVIIe siècle, on fit l'essai d'un clavecin vertical dans lequel des baguettes à tête recourbée, et ajustées à la touche par une fourchette, allaient frapper les cordes dans le sens de leur position sur la table d'harmonie lorsque les touches s'abaissaient, et étaient ramenées à leur position lorsque celles-ci se relevaient. Près d'un siècle s'écoula sans qu'on donnât suite à cette invention ; mais au commencement du XVIIIe, un facteur de clavecins de Paris, nommé *Marius*, présenta à l'examen de l'Académie royale des sciences les plans de deux instruments horizontaux qu'il appelait *clavecins à maillet*. Le mécanisme de l'un de ces instruments consistait en un marteau suspendu par une goupille et poussé par un levier incliné vers la corde, puis retombant de son propre poids. L'autre instrument avait les marteaux placés au-dessus des cordes ; les touches, en s'abaissant, les poussaient sur les cordes par un mouvement de levier à bascule, et les marteaux se relevaient par l'effet d'un contre-poids.

Presque à la même époque où Marius faisait connaître ces inventions, Cristofali, de Florence, inventait aussi un spécimen de petit piano dans la forme d'épinette, avec un système de marteaux suspendus au-dessus des cordes, et poussés vers celles-ci par une sorte de *pilote* assez semblable à ce qui fut en usage dans les premiers petits pianos. Il paraît, d'après une réclamation du savant organiste et théoricien Schroeter, qu'il avait aussi trouvé le plan d'un piano indépendant des inventions de Marius

(1) Voir le numéro 34.

et de Cristofali ; mais tout cela était oublié lorsque Silbermann établit enfin, en Allemagne, vers le milieu de XVIIIe siècle, les premiers petits pianos qui servirent de modèles à tous les instruments de ce genre. Il résulte de ce qui vient d'être dit qu'on est généralement en erreur lorsqu'on se persuade que le piano a été un perfectionnement du clavecin : ces deux instruments n'ont pas d'analogie dans leur principe. On voit aussi dans ce qui précède que plus de deux cents ans se sont écoulés depuis que le système des pianos droits a été trouvé, et que tous les autres pianos horizontaux, à mécanisme au-dessous ou au-dessus, ont leur origine dans les grossiers clavecins à maillets de Marius.

Ces observations faites, je passe à la notice historique des pianos en Angleterre ; une partie des faits qu'on y lira sont empruntés au *Newton's patent Journal*.

Les premiers pianos de Silbermann avaient été faits vers 1745 : un ouvrier nommé Zumpe, qui avait travaillé avec lui, se rendit à Londres en 1760 ou 1761, et y construisit bientôt après les premiers petits pianos carrés ; car j'ai fait, dans mon enfance, mes premières études sur un instrument de cette espèce, fabriqué par lui en 1762. Ce piano, d'environ quatre pieds de longueur sur deux de largeur, et dont le clavier avait cinq octaves, de *fa* à *fa*, avait appartenu à Mme de Kaunitz, chanoinesse du chapitre noble de Sainte-Waudru, à Mons. Si j'ai bonne mémoire, ce Zumpe avait son atelier à Hanover-square, car je me rappelle avoir lu ces mots sur le devant du piano. Cet instrument n'avait pas de pédales ; mais on y trouvait, à gauche du clavier, un registre en fer qu'on faisait mouvoir avec la main et qui faisait lever les étouffoirs. Il est vraisemblable que Zumpe trouvait plus d'occupation dans la fabrication des clavecins que dans celle des pianos ; car on voit, par une affiche ou annonce portative du théâtre de Covent-Garden, que le piano était considéré, en 1767, comme un instrument nouveau et peu connu. On lit dans cette pièce curieuse, maintenant en la possession de MM. Broadwood :

« *Par désir particulier. — Pour le bénéfice de miss Brickler,*

» THÉATRE ROYAL DE COVENT-GARDEN.

» Samedi prochain, 16 mai 1767, LE BEGGARS-OPÉRA (suivent les noms des acteurs).

» Après le premier acte, miss Brickler chantera un air favori de » *Judith*, accompagnée par M. Dibdin, *sur un instrument nouveau* » *appelé* PIANO-FORTÉ (1). »

Cependant, la nouveauté n'obtenait pas tout le succès qu'on avait espéré, parce que le petit volume du piano ne pouvait lutter avec avantage contre la puissance sonore des grands clavecins à plusieurs claviers et registres. Cette considération détermina Américk Backers, facteur allemand, fixé à Londres, à entreprendre, en 1766, d'appliquer le mécanisme du petit piano à de grands instruments en forme de clavecins. Avec l'aide de John Broadwood (2) et de Stodart (3), il fit beaucoup d'essais et d'expériences pour la réalisation de son projet. Déjà un Irlandais qui travaillait chez Longman, prédécesseur de Clementi et Collard, avait imaginé l'échappement sauteur ou boiteux, auquel on a donné longtemps le nom d'*échappement irlandais* ; mais cette invention était trop grossière pour satisfaire de vrais mécaniciens. Enfin, après beaucoup de travaux et de dépenses, le mécanisme du grand piano-forté fut trouvé par Backers, Broadwood et Stodart, et définitivement fixé. C'est ce même mécanisme qui a été appelé depuis cette époque *mécanisme anglais*, et qu'on pourrait désigner avec précision par le nom de *mécanisme à action directe*. C'est encore le même qui est mis en usage par MM. Broadwood et par MM. Stodart : MM. Broadwood l'ont seulement modifié légèrement par un moyen très-simple pour répéter les notes sans être obligé de relever le doigt de la touche. Les qualités de ce mécanisme sont la simplicité, d'où résulte nécessairement la solidité. On pouvait lui reprocher autrefois de la lourdeur dans le toucher ; mais, par des perfectionnements successifs de ses détails, et notamment par ceux qu'ils ont faits dans leurs instruments placés à l'Exposition, MM. Broadwood sont parvenus à lui donner une légèreté qui ne laisse rien à désirer dans l'exécution la plus rapide et la plus délicate.

La fabrique de pianos de cette famille commença à se faire connaître en 1771, sous le nom qu'elle porte encore. Leurs grands instruments en forme de clavecins datent de 1781. Depuis lors, jusqu'en 1851, le nombre total des instruments sortis de leurs ateliers s'est élevé au chiffre énorme de *cent trois mille sept cent cinquante*. Depuis 1824 jusqu'en 1850 inclusivement, le nombre moyen des instruments fabriqués chaque année a été de 2,236 environ, ce qui donne la prodigieuse quantité d'environ 43 pianos de tout genre pour chaque semaine.

Pour satisfaire aux besoins d'une telle production, on trouve en ce moment dans les ateliers de MM. Broadwood 573 ouvriers travaillant activement ; en outre, un très-grand nombre de personnes est employé dans la maison pour les détails des affaires et de la correspondance. Aucune autre fabrique d'instruments connue jusqu'à ce jour n'a atteint des proportions si colossales.

La longue existence de l'établissement de MM. Broadwood, et les bénéfices considérables qui ont été la juste récompense de leurs immenses travaux, leur ont procuré les moyens de faire des approvisionnements de matériaux hors de toute proportion avec ceux des autres maisons. Les bois dont ils font usage dans la construction de leurs instruments ont par cela même une vétusté qui les met à l'abri des influences atmosphériques. Ces bois, soumis longtemps en plein air à toutes les variations de température, sont ensuite exposés à l'action de la chaleur sèche et de celle de la vapeur. Transportés dans les ateliers, ils y sont combinés dans la construction des caisses par des croisements de leurs fils en tous sens, de telle sorte que sans atteindre à des proportions trop massives et trop pesantes, la charpente de ces caisses acquiert une solidité à toute épreuve. De là vient que sous les climats les plus divers, près des glaces du pôle comme sous les feux du tropique, à Calcutta comme à New-York, à Lima comme à Hobart-Town, dans l'Australie comme en Angleterre, partout enfin où MM. Broadwood font des expéditions sur la plus grande échelle, leurs instruments se maintiennent dans leur état primitif.

Leurs ateliers offrent un spectacle curieux et plein d'intérêt à l'œil de l'observateur par la multitude de procédés ingénieux et d'instruments de précision mis en usage dans les travaux de construction, surtout en ce qui concerne la mécanique du toucher, partie si importante pour satisfaire aux exigences du talent de l'exécutant. Une prime est accordée aux ouvriers de ces ateliers qui inventent des outils propres à simplifier le travail ou à lui donner plus de perfection.

J'ai dit précédemment que MM. Broadwood ont peu modifié le mécanisme dont leur aïeul fut un des inventeurs : cela doit s'entendre du principe, mais non des proportions ou des détails. On ne doit pas oublier que les premiers pianos furent montés de cordes très-minces, considérées alors comme fortes en comparaison de celles de l'ancien clavecin ou *harpsichord*. Celles-ci ne pouvant être mises en vibration que par le simple échappement d'une languette dont l'agent d'impulsion vibratoire était un bout de plume ou de buffle d'une ligne environ de longueur, devaient être fort menues pour être ébranlées par un moyen si faible. La percussion par un marteau, si léger que fût celui-ci, exigeait que les cordes offrissent une résistance suffisante au coup qui les frappait. Toutefois la puissance de sonorité n'étant pas recherchée en 1770 comme elle l'a été progressivement plus tard, les cordes n'eurent qu'une grosseur proportionnée à la faiblesse de construction des caisses

(1) « By particular desire. — For the benefit of miss Brickler.

» THEATRE ROYAL IN COVENT-GARDEN.

» On saturday next, being the 16th of may 1767, THE BEGGARS OPERA, etc., etc.

» End of act 1, miss Brickler will sing a favourite song from Judith, accompanied » by M. Dibdin, on a new instrument, called *piano-forte*, etc. »

(2) John Broadwood était un jeune Écossais qui, entré comme ouvrier chez Burckhardt Tschudy, fabricant de clavecins dans *Great Pultney street*, 33, fit preuve de tant d'intelligence et d'habileté, que Tschudy le prit pour gendre et lui laissa son établissement. C'est ce même établissement qui est encore aujourd'hui le siége de la grande fabrique de MM. Broadwood, petit-fils de John.

(3) Ce Stodart, élève de John Broadwood, fut le grand-père des facteurs du même nom qui travaillent encore aujourd'hui.

de clavecin ; car on remarque à peine une différence entre la charpente des grands clavecins construits à Londres et à Paris, vers le milieu du XVIIIe siècle, et celle des premiers pianos de même forme. Il était nécessaire que la force du levier des marteaux de ces pianos fût en harmonie avec l'énergie des cordes, comme celle-ci avec la construction du corps de l'instrument. Bientôt après, c'est-à-dire vers 1790, on essaya de monter les grands pianos de cordes plus fortes pour obtenir un son plus volumineux ; mais on remarqua que la séparation du sommier des chevilles et de la table d'harmonie nécessaire au passage des marteaux qui frappent les cordes, pourrait être la partie faible de l'instrument avec un tirage plus fort opéré par des cordes plus grosses. Dès lors il devint nécessaire d'assurer la solidité des instruments, et l'on imagina des arches de fer qui étaient vissées d'une part sur le sommier des chevilles, et de l'autre sur la traverse qui servait de support à la table du côté du sillet. Ces arches étaient placées dans les intervalles des cordes. Wilkinson et John Broadwood furent les premiers qui en firent usage.

Dès qu'on fut entré dans la recherche de la puissance sonore, cette tendance alla toujours progressant : en ce moment encore, c'est vers ce but que tendent tous les efforts. Par cela même les conditions de solidité durent fixer de plus en plus l'attention des facteurs. Par la progression de la grosseur de cordes, dont toutes les proportions étaient changées, le levier du marteau qui les mettait en vibration devait aussi acquérir plus de puissance. Pour satisfaire à ce besoin, MM. Broadwood, MM. Stodart, et tous les facteurs qui avaient adopté exclusivement le mécanisme anglais, durent changer les proportions de ce mécanisme, les agrandir et leur donner une action plus énergique. Dès lors, les arches de fer ne furent plus suffisantes pour assurer la solidité des grands pianos ; MM. Broadwood y ajoutèrent dès 1808 des barres d'acier assez courtes et de peu d'épaisseur, dont le nombre fut d'abord fixé à deux, mais qui, plus tard, s'éleva jusqu'à sept. En 1820, MM. Stodart prirent un brevet pour un système de cylindres de fer creux placés au-dessus des cordes dans le sens de la longueur de celles-ci, combinés avec une barre métallique de suspension placée au-dessus du sommier des chevilles. Ces facteurs continuent à faire usage de ce système de construction : un de leurs grands pianos placé à l'exposition, en offre un exemple sous le numéro 470. En 1824, M. Erard a pris en Angleterre un brevet pour un système de barrage en fer des pianos différent en quelques parties de ceux dont on avait fait usage jusqu'alors. Je parlerai de ce système lorsque je rendrai compte des travaux de ce facteur distingué. MM. Broadwood furent patentés en 1827 pour un troisième système de barrage en fer des grands pianos : ce système est une combinaison des barres précédemment adoptée par eux avec la plaque métallique de l'attache des cordes qu'ils avaient appliquée aux pianos carrés en 1822.

Cependant il est à remarquer que si le grand nombre de barres en fer a été reconnu comme une nécessité pour la solidité des instruments et pour la meilleure conservation possible de l'accord, en l'état actuel de la construction des pianos, ces barres n'en sont pas moins, au point de vue théorique, une imperfection réelle, en ce qu'elles exercent une mauvaise influence sur la liberté de vibration de la table harmonique. Ainsi que je l'ai dit dans mon rapport à la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique sur une importante découverte acoustique de M. Sax père, la perfection ne sera atteinte dans la construction des pianos que lorsque, par une compensation réciproque et inverse de leurs modes de traction, les cordes feront équilibre de leurs forces tensives, et décharger ont la table d'harmonie de toute contraction quelconque. Alors seulement la théorie de fabrication des pianos sera complétement normale. Sans être entrés dans cet ordre d'idées, MM. Broadwood ont reconnu récemment les inconvénients de la multiplicité des barres, et ont appliqué leurs soins à en restreindre l'emploi, sans diminuer les conditions de solidité. La combinaison qu'ils ont conçue à cet égard est un des principaux perfectionnements que présentent les nouveaux instruments mis par eux à l'Exposition universelle de l'industrie ; car elle a pour résultat une amélioration considérable de la sonorité, soit sous le rapport du volume, soit sous celui de l'égalité dans les trois régions de l'étendue, à savoir : le dessus, le médium et la basse. Cette combinaison consiste en une barre transversale métallique placée en avant et près des chevilles, sur laquelle vient s'appuyer une barre longitudinale placée près du grand côté de l'instrument, ainsi qu'une ou deux barres diagonales ajustées aux autres en arc-boutant, et de manière à diviser avec elles toute la surface de l'instrument en quatre triangles inégaux. Tel est tout l'appareil, qui réunit à la simplicité une solidité démontrée par la conservation constante de l'accord.

Une autre amélioration de grande importance a été introduite par MM. Broadwood, dans leurs nouveaux grands pianos, dans la manière de fixer la table d'harmonie ; elle a pour objet de favoriser la libre vibration de cette table dans les notes les plus aiguës de leurs instruments. On sait que ces notes, dans tous les pianos, et même dans ceux des facteurs les plus renommés, ont une résonnance courte qui fait entendre d'une manière très-désagréable le coup de marteau. C'est même particulièrement ce motif qui a poussé quelques facteurs à ajouter quelques notes supérieures à la septième octave ; notes dont on ne trouve pas l'emploi dans la musique écrite jusqu'à ce jour, mais dont l'objet est d'améliorer les dernières notes de la septième octave. MM. Broadwood n'ont pas voulu recourir à ce moyen factice, et ont cherché dans la construction même de l'instrument le perfectionnement désiré. Le succès le plus heureux a couronné leurs efforts, car dans aucun autre instrument que ceux qui sont sortis de leurs ateliers, je n'ai trouvé dans les dernières notes la qualité de son pure et argentine qui les distingue éminemment. MM. Broadwood n'ayant pas révélé leur secret à cet égard, je garderai le silence sur le principe qui les a guidés dans ce perfectionnement, quoique je le connaisse très-bien.

Une autre amélioration de la plus haute importance introduite par MM. Broadwood dans la construction des pianos, consiste dans la rectification de la courbe du chevalet, qui dans tous les instruments est irrégulière, parce qu'elle n'a été déterminée qu'approximativement par des tâtonnements. Les imperfections qui en résultent se corrigent par la tension des cordes dans l'accord ; mais les tensions des cordes, dans l'échelle chromatique, doivent être proportionnelles comme les longueurs et les grosseurs. Il est facile de s'assurer de l'exactitude de ces faits par le calcul ; mais les personnes à qui le calcul n'est pas familier peuvent reconnaître les défauts de la courbe du chevalet par un monocorde sur la table duquel elles marqueront les longueurs de chaque corde pour chaque intonation de l'échelle, ou mieux encore par l'instrument de Scheibler qui leur fournira une table des nombres de vibrations. Ce travail, MM. Broadwood l'ont fait avec soin, et de leur travail est résultée une courbe parfaitement normale et parfaitement en harmonie avec l'échelle décroissante des grosseurs des cordes. Pour cela, ils ont fait disparaître les moindres inégalités de caractères de sonorité et ont rendu l'accord plus facile et plus constant. Ignorant les dispositions qu'ils ont faites pour la propriété de ce perfectionnement, je m'abstiens de divulguer les calculs qu'ils ont pris pour base de leur travail.

Il me reste à parler de la dernière modification que ces grands industriels ont faite au mécanisme du toucher de leurs claviers pour ce qui concerne la répétition des notes par une même touche. On sait quel effort d'imagination a fait Sébastien Erard pour produire, et quelle ingénieuse machine a été combinée par lui pour arriver à ce résultat. La répétition rapide d'une même note est une des nécessités créées par la musique moderne : dans la musique des écoles de Clementi et de Mozart, les gammes formaient la partie principale des traits rapides et brillants. Après ces maîtres, beaucoup de nouveautés ont été introduites dans la musique de piano, et parmi celles-ci, les notes répétées ont pris une place importante, soit comme combinaisons de traits brillants, soit comme appogiatures ; or l'ancien mécanisme anglais ne permettait cet effet qu'en relevant le doigt de la touche pour laisser retomber le

marteau à l'état de repos ; car après avoir frappé la corde, celui-ci était saisi par un *attrape-marteau* pour éviter le rebondissement, et cet attrape-marteau ne permettait plus au levier du marteau de se relever ni de retomber jusqu'à ce que le doigt eût abandonné la touche. La nécessité de relever le doigt et de laisser tomber le marteau à sa position primitive, avait le grave inconvénient de perte de temps. Pour l'éviter, Sébastien Erard a combiné un second véhicule d'impulsion qui obéit au moindre mouvement du doigt, qui, sans quitter la touche, fait remonter le marteau et fait sonner la corde une seconde, une troisième fois, etc.; mais il n'a pu obtenir cet effet que par une conception aussi compliquée qu'ingénieuse. Le mécanisme anglais était inconciliable avec cette combinaison; pour produire le même effet en conservant le mécanisme, préféré en général par les facteurs à cause de sa simplicité et de sa solidité, il a fallu avoir recours à un autre moyen. Ce moyen, aussi simple en lui-même que le reste du mécanisme, consiste en un crochet double coudé, placé à la partie postérieure du levier à échappement du marteau qui agit sur la charnière arrondie de celui-ci, et au moindre mouvement du doigt resté sur la touche, lui fait frapper de nouveau la corde, et lui fait répéter le son autant de fois qu'il est nécessaire. Si je suis bien informé, ce perfectionnement, bien qu'il soit la propriété de MM. Broadwood, est de l'invention de M. Southwell, qui lui a donné le nom de *Victoria repetition*. Ainsi se trouve complété le mécanisme anglais, porté à toute la perfection désirable.

C'est en cet état que MM. Broadwood ont présenté leurs grands pianos à l'Exposition universelle de l'industrie. Ces instruments sont au nombre de quatre, et dans les dimensions des grands pianos de concert. Tous ont sept octaves, de *sol* à *sol*. Le premier, excessivement orné, est, dit-on, estimé plus de *mille guinées*, à cause de son luxe extérieur. On remarque entre ces instruments quelques différences dans les dispositions du barrage en fer. Deux ont trois barres parallèles aux cordes; le troisième a une barre parallèle et une diagonale; le dernier a une barre parallèle et deux diagonales. Dans tous, le barrage est combiné avec la barre transversale métallique placée sur le sommier des chevilles, et dans le dernier, ce barrage offre l'aspect de quatre triangles inégaux.

La sonorité de ces quatre instruments, bien que de caractères différents, est ce qu'on peut entendre de plus magnifique, de plus majestueux et de plus pénétrant. La puissance, la rondeur et le moelleux s'y trouvent réunis. Les nuances qu'on remarque dans leur caractère ont été calculées pour répondre aux goûts divers des artistes. Dans toute l'étendue de leur échelle, règne une égalité parfaite, qualité si rare et si précieuse! A l'égard du mécanisme, du toucher, il répond à tous les besoins de force, de légèreté, de délicatesse. Quelque soin que j'aie mis à y chercher quelque imperfection, j'avoue que je n'en ai pu découvrir. Je n'ai pu constater que les immenses progrès de MM. Broadwood dans la facture de leurs instruments, progrès qui leur font d'autant plus d'honneur, que la réputation universelle et déjà bien ancienne de leurs pianos aurait pu ralentir leurs efforts, s'ils n'étaient persuadés, comme tous les hommes de grande valeur, que la perfection n'est jamais que relative, et que, dans l'art, le mieux n'est pas l'ennemi du bien. Au résumé, je dois déclarer que suivant mon sentiment et ce que je puis avoir de connaissances en l'état actuel de la facture des pianos, MM. Broadwood ont atteint les limites les plus élevées.

Je n'ai point à m'occuper, dans cette lettre, des décisions du jury de l'Exposition sur le mérite des instruments dont je viens de parler; car, d'une part, je n'ai pu entendre, à ce sujet, que des bruits incertains, et de l'autre je n'ai pas l'habitude de baser mes jugements sur ceux d'autrui. Je me propose de ne parler de ces choses que lorsque je serai arrivé au terme de mon examen.

Agréez, etc. FÉTIS père.

LE TAMBOURIN,

LE GALOUBET, LE BACCHIAS, LE FIFRE, LES TIMBALONS ET LES CYMBALETTES

DANS LES ROMÉRAGES DE LA PROVENCE.

(Troisième article.) (1)

Pour achever l'esquisse que nous avions en vue d'offrir à nos lecteurs, il nous reste encore à dire quelques mots sur l'origine, le caractère et la portée des instruments inscrits à notre titre, et principalement du tambourin et du galoubet, qui jouirent autrefois dans la Provence et jouissent encore dans un grand nombre de localités de la même contrée d'une vogue qui les recommande à l'attention de l'artiste et de l'observateur.

Commençons par les instruments qui, vu la rareté de leur emploi, menacent aujourd'hui de disparaître tout-à-fait de la scène même des fêtes rustiques.

Le bacchias provençal diffère essentiellement du tambour de guerre; car, en premier lieu, il est d'une d'une dimension presque trois fois plus grande; ensuite, il a des peaux ordinairement peu tendues, et qui ne rendent par conséquent que des sons graves et sourds.

Nul doute que le bacchias, empreint du caractère de simplicité qui n'appartient qu'aux inventions des premiers âges, ne soit, comme le tambourin et le galoubet, d'origine grecque.

On sait que les fêtes de Cybèle et des autres dieux du paganisme se célébraient au son des flûtes, des sistres, des tambours et autres instruments analogues, la plupart inventés dans l'ancienne Égypte. Le tambour figurait spécialement dans les bacchanales, où il était employé comme un puissant excitatif pour réveiller et entretenir, au sein des cérémonies sacrées, parmi les danses et les courses mystiques, une sorte de délire et de fureur qui faisaient le fond de ces fêtes licencieuses. Il est donc plus que vraisemblable que le mot provençal ou plutôt grec *bacchias* dérive de Bacchus; à moins qu'on ne préfère le tirer de *Bassareu*, surnom de Bacchus, venant d'après les uns de l'hébreu *bassar*, vendange, et d'après les autres de *Bassara*, ville de Lydie où le fils de Jupiter et de Sémélé recevait les honneurs d'un culte particulier. Horace, en parlant de Bacchus, se sert de cette appelation de *Bassareu*, qui aura fait donner à ses prêtres le surnom de *Bassarides*.

Non ego te, candide Bassareu,
Invitum quatiam...

Liv. I, ode 16.

Les batteries qui s'exécutent sur le bacchias n'ont rien de commun avec celles du tambour de guerre et témoignent d'une origine fort reculée.

Au reste, le bacchias ne sort presque jamais sans le fifre ou traversière.

Cette flûte, percée de six trous disposés sur le même côté, a l'embouchure comme la flûte ordinaire; mais l'exécutant tient son instrument dans une position inverse, c'est-à-dire de droite à gauche, la main gauche posée sur la partie la plus éloignée des lèvres.

Le fifre, tel qu'il est connu dans presque tous les pays de l'Europe, est une véritable flûte guerrière, inventée par les Suisses, du temps de François Ier. Il est encore en usage concurremment avec le tambour dans les régiments de cette nation, ainsi qu'en Allemagne, en Prusse et en Angleterre. Dans l'armée française, où il n'a jamais été que partiellement admis, le fifre depuis longtemps est remplacé par le clairon; nos marins sont les seuls qui s'en servent encore pour accompagner le tambour.

Au surplus, le fifre provençal nous paraît avoir une origine encore plus ancienne que celui des Suisses. Depuis un temps immémorial, les pâtres de la Provence sont dans l'usage de fabriquer ces instruments avec la simple canne d'un roseau; et s'ils n'en sont pas les inventeurs, ils en ont certainement reçu les premiers modèles des colons phocéens.

Les *timbalons*, que plusieurs confondent mal à propos avec les tim-

(1) Voir les numéros 32 et 33.

panons, sont de véritables timbales en cuivre, et quelquefois en terre cuite. Elles ne diffèrent de ces dernières que par leur volume, qui est beaucoup plus petit : aussi, le timballier les porte-t-il suspendues à sa ceinture et de façon à pouvoir frapper facilement les peaux des petits tambours avec deux baguettes métalliques.

Quant aux *cymbalettes*, elles consistent en deux petites cymbales d'acier, en provençal *lei Palets*, et forment, avec les timbalons et le bacchias, l'accompagnement complet et solennel du fifre ou traversière.

Tous ces instruments sont encore en usage dans la ville d'Aix, où l'on va les chercher quelquefois de fort loin pour donner plus de luxe à la célébration des romérages.

Depuis un temps immémorial, quelques familles de ce pays se les transmettent de père en fils, avec l'antique manière de battre et le répertoire des vieux airs.

Le plus original de ces morceaux est la *bedocho*, marche gothique, dont l'exécution avait lieu pour accompagner le défilé des corporations d'artisans ou d'agriculteurs, le jour de leur fête patronale.

Les autres airs obligés, exécutés par les instruments que nous venons de décrire, sont les analogues de ceux qui, dans les mêmes circonstances se jouent sur le galoubet. Ce que nous dirons tout à l'heure sur le caractère de ces derniers, doit donc s'entendre de tous ceux du même genre.

Remarquons encore que le fifre et la bruyante famille musicale qui l'accompagne n'exécutent jamais aucun morceau d'ensemble avec le tambourin et le galoubet, lesquels, comme on doit facilement le comprendre, se trouveraient complétement annihilés dans une pareille association. Chaque genre de musique accomplit donc séparément la tâche imposée par l'usage, la conduite de la danse étant spécialement dévolue au galoubet.

Ce que nous avons dit du tambourin dans un premier article aura suffi sans doute pour donner au lecteur une idée de l'importance de cet instrument dans les réjouissances populaires et même aristocratiques du vieux temps. Aujourd'hui, comme nous l'avons également fait remarquer, son emploi s'est considérablement restreint. Les immenses progrès que l'art musical a faits parmi nous depuis vingt-cinq ans, l'extension extraordinaire qu'a dû prendre la fabrication des instruments à vent, et, par suite, la formation de corps de musiques militaires, jusque dans les moindres villages, tout a contribué à opérer dans les plus minimes orchestres la révolution réalisée dans ceux de nos premiers théâtres lyriques et dans les musiques de régiments. Des instruments nouveaux et perfectionnés que devaient un jour détrôner les saxophones et les saxhorns, ont prévalu sans peine, et remplacé, par une harmonie plus puissante les instruments imparfaits dont la simplicité de nos pères s'était contentée pendant des siècles.

Tibia non, ut nunc, orichalco vincta, tubæque
Æmula, sed tenui simplexque foramine pauco
Aspirare, et adesse choris erat utilis, atque
Nondùm spissa nimis complere sedilia flatu.

« La flûte n'était pas, comme aujourd'hui, montée en airain et rivale » de la trompette; mais, douce, simple, percée de peu de trous, elle » était suffisante pour accompagner et soutenir les chœurs, et remplir » de ses modulations un théâtre peu spacieux encore. »

(HORACE, *Art poétique.*)

Plusieurs instruments eurent à souffrir de ces innovations et se virent réduits à n'être plus que d'un emploi secondaire, eux qui figuraient jadis au premier rang. De ce nombre furent le basson, le hautbois et la flûte, exclus à peu près de la musique d'harmonie, où l'admission du cornet à pistons et d'autres familles d'instruments de cuivre paralysait leur effet cependant si remarquable dans l'orchestre.

Le modeste tambourin, bien qu'il n'eût pas quitté les tréteaux du village, subit une semblable destinée. Malgré l'avantage de pouvoir, à lui seul, rendre à la fois le chant et l'accompagnement, et s'harmonier avec la nature pittoresque, il ne pouvait tenir lieu de tout un orchestre et rivaliser avec un corps de musique.

Faut-il le dire aussi? Lorsque la danse modeste et d'une désinvolture grave et cadencée permettait à l'habile danseur de déployer paisiblement son talent, un simple violon, une vielle, un tambourin, suffisaient pour donner l'entrain à tout un bal; mais depuis que Terpsichore a pris les allures d'une bacchante échevelée, depuis que certaines danses plus ou moins effrénées font horriblement grimacer et tourbillonner le bal, il faut pour soutenir ce brio délirant un orchestre formidable où dominent les cuivres, les trombones, les trompettes, les roulements fréquents du tambour, et même les coups de tamtam et les détonations d'armes à feu.

Pourtant, quel que soit l'empire de la mode, qui veut toujours du nouveau, *n'en fût-il plus au monde*, le tambourin est encore en grand usage dans la plupart des communes rurales des Bouches-du-Rhône et du Var. A Marseille, son pays privilégié, à Aix, à Toulon, il existe un grand nombre de tambourineurs, amateurs ou artistes, qui se distinguent par le bon goût et la perfection de leur jeu.

Quel habitant d'Aix ne se souvient pas de Michel père (1), tambourineur et luthier de cette ville? Quelle grâce et quelle expression dans son jeu! quelle limpidité de sons dans les variations les plus compliquées, et quelle rapidité dans les coups de langue, partie de l'instrument où réside, comme nous le dirons, la difficulté principale du galoubet.

On doit à cet artiste, qui a restauré le galoubet dans l'ancienne capitale de la Provence, la composition d'une foule de contredanses pleines d'entrain et de mélodie, que les tambourineurs du pays répéteront encore longtemps en rappelant sa mémoire.

Parmi les galoubétistes les plus remarquables, on peut également placer les deux frères Bicay, Pascalini et Simonet, de Marseille; Augustin et Chevalier, d'Aix; Giraud, de la Fare (petit village près d'Aix); Germain, d'Aix, et plusieurs autres, tous renommés par l'élégance, la grâce, et surtout par la rapidité du coup de langue et du doigté, ce qui leur permet de jouer à peu près sur tous les tons avec une facilité réellement étonnante. M. Rossi, habile amateur, possède une rare délicatesse de jeu sur le même instrument. Il est parvenu à force de travail à se servir simultanément de deux galoubets du même ton, et de jouer sur l'un le chant, sur l'autre l'accompagnement.

Le galoubet ou flûtet, dont l'étymologie signifie *gai réveil*, n'étant percé que de trois trous, c'est autant par la différence du souffle que par la disposition des doigts qu'on obtient les notes qui composent son diapason, dont l'étendue est de deux octaves pleines, du *ré* au-dessous de la portée au *ré* aigu au-dessus des lignes.

La première et la dernière note de ces deux octaves sont à peu près inusitées, le *ré* d'en bas manquant de sonorité, et celui d'en haut étant trop aigu. Le galoubet possède encore quelques notes basses qu'on pourrait peut-être utiliser en perfectionnant l'instrument.

L'ancien galoubet, avant Michel père, donnait tout fermé *si mi* naturels; mais comme l'instrument joue principalement sur le ton de *si* bémol majeur, tous les galoubets de nouvelle facture, pour s'harmonier avec les autres instruments d'orchestre, sont diapasonnés de manière à donner, les trous étant fermés, *si* et *mi* bémols.

Le galoubet doit être tenu de la main gauche, le pouce fermant le trou inférieur; les deuxième et troisième doigts, les trous supérieurs. Le quatrième doigt, posé entre un petit rond en saillie et la virole qui forme le pavillon de l'instrument, sert à le tenir conjointement avec le pouce. Le petit doigt, placé à l'extrémité du galoubet, en devient le seul support véritable toutes les fois qu'il faut faire entendre le *la* naturel (2). Lorsque tous les trous sont fermés, le petit doigt, devenant libre de ses mouvements, peut être employé à des trilles sur *si* et *mi* bémol, ou à donner le *ré* d'en bas, son peu usité par la raison que nous avons déjà donnée.

(1) Son fils, musicien distingué, autant qu'habile clarinettiste, dirigait encore naguères le corps de musique d'harmonie de la ville d'Aix.

(2) Quelques joueurs de galoubet sont dans l'usage de faire le *la* d'en haut en laissant fermé le deuxième trou supérieur, ce qui, dans certains cas, rend beaucoup plus facile la sortie de cette note, et son coulement avec le *sol* d'en haut.

On compte dans le doigté du galoubet quatre positions ordinaires et trois exceptionnelles, où l'on est obligé de fermer les trous à moitié. Le même doigté donne, comme sur la flûte et quelques autres instruments, plusieurs tons différents. Alors les sons plus élevés s'obtiennent au moyen d'une pression plus forte de la lèvre et d'une augmentation de souffle.

La manière de fermer les trous à demi n'est pas toujours indifférente. Généralement, le deuxième trou se bouche mieux à demi en reculant un peu le doigt, et le premier trou en relevant un peu le bout de l'index. L'instrumentiste doit, selon les cas, adopter le mode qui facilite le plus l'intonation.

Le *la* bémol ou *sol* dièze d'en haut et d'en bas se font en retirant le pouce afin de le faire glisser sur l'instrument jusqu'au point où le trou inférieur se trouve à moitié débouché (1).

Les tons chromatiques pourraient être obtenus également au moyen de clefs disposées dans le voisinage des trous, et quelques personnes s'étonnent même que cette innovation, qui a si bien réussi pour une foule d'instruments à vent, n'ait pas été tentée pour le galoubet.

Nous dirons à ce sujet que nous nous souvenons d'avoir vu un galoubet confectionné par Michel père, et muni de trois clefs donnant *si*, *mi* naturels et tous les tons chromatiques. Mais cet instrument, adopté par quelques rares amateurs, ne l'a jamais été par les praticiens tambourineurs. La raison en est simple : on conçoit sans peine que les instruments qui jouent à l'orchestre, étant rigoureusement tenus de ne faire que la note écrite, sans y mêler aucune fioriture ni broderie étrangère au texte de l'auteur, tirent un grand avantage de l'emploi des clefs, soit pour la justesse des tons, soit pour la plus grande perfection du jeu. Mais tel n'est point le cas du galoubet, dont la spécialité est à peu près renfermée dans l'exécution de la contredanse. L'usage de ces clefs semble devoir l'obliger de renoncer à ces mêmes fioritures et broderies, à ces notes perlées, rapides et chatoyantes, qui font ressembler sa voix au gazouillement mélodieux du rossignol. La perte de cet agrément, qui fait, selon nous, le plus grand mérite et la vraie originalité du galoubet, comme instrument de bal, serait mal compensée par l'acquisition d'une justesse à peine appréciable. Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que le galoubet joue d'ordinaire en plein air, et que là les imperfections disparaissent bien plus facilement encore.

Peut-être, cependant, il y aurait moyen de disposer les clefs d'une manière plus favorable, et de réunir les deux avantages ci-dessus indiqués : dans ce cas, l'exécutant n'aurait recours à l'usage des clefs que dans les passages où la grâce de son jeu n'en souffrirait pas.

Nous désirons que, pour tout ce qui touche au galoubet, cette inovation soit assez perfectionnée pour réussir. Elle sera pour le moins adoptée par un certain nombre d'amateurs qui ne se contentent pas de jouer la contredanse, mais qui exécutent encore des morceaux d'harmonie compliqués et très-étendus.

(*La fin au prochain numéro.*)

STÉPHEN.

(1) Nous ne donnons ici que les bases fondamentales du jeu de galoubet, n'ayant pas l'intention cette fois de donner une méthode théorique de cet instrument, ce qui pourra être fait plus tard dans un travail tout-à-fait spécial.

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE DE CHANT.

L'aversion pour la musique est un signe de réprobation, dit saint Augustin. Ce sentiment, cette opinion du célèbre évêque de Tagaste sur l'art musical a frappé l'esprit de M. Tapio, ex-professeur du Conservatoire de Bagnères; et, plein d'une double ferveur, il s'est imaginé d'enseigner la religion par la musique, et *vice versâ*. Plusieurs journaux religieux, bien entendu, ont accueilli, encouragé cette idée artistico-théologique.

C'est au moyen de paraboles expliquées et d'un vaste tableau synoptique représentant des figures religieuses et les signes élémentaires de la musique que M. Tapio espère former tout à la fois la croyance en Dieu et la foi musicale de la jeunesse. Ni la Constitution, ni le Code pénal n'empêchent de propager une telle doctrine. L'auteur nous dit même que *cet ouvrage a été soumis au nonce de SS. Pie IX, et reconnu par lui comme orthodoxe.* Ainsi donc M. Tapio peut dire sans se compromettre :

« Les *sept notes* indiquent les sept couleurs de l'arc-en-ciel. C'est l'étendard de la fraternité que Dieu déroule à nos yeux, comme l'emblème de son alliance éternelle ; c'est encore l'image des sept sceaux de l'Apocalypse.

» Les *trois clefs* représentent les trois personnes divines et leur unité. Dieu le père, en effet, a engendré l'unité (le fils unique), et a réfléchi en soi son ardeur, qui est le Saint-Esprit (amour divin).

» La *clef de sol* est l'image du père, car *sol*, *solis*, veut dire *lumière* ou *principe*.

» La *clef d'ut* est le fils, de *ut* ou *quasi*, qui signifie *comme* ou *semblable*; car le fils est semblable à son père.

» La *clef de fa* indique le Saint-Esprit de *fa*, *familiaris*, qui veut dire *familier* aux *deux*.

» Les *trois clefs* forment *douze intervalles:* ce sont les douze apôtres s'aidant entre eux (*inter*, entre), pour répandre la parole divine, mise ainsi à la portée de toutes les nations et de toutes les langues. »

L'auteur de ce singulier système traite avec plus ou moins de considération les différents signes de la musique. La note la plus longue et la plus importante n'a certes pas à se plaindre dans cette nomenclature de l'analogie et de la valeur que lui donne M. Tapio, qui dit :

« La *ronde* est le générateur, comme Dieu est le principe de toutes choses. La *ronde*, c'est le soleil qui répond au dimanche, jour spécial du culte et du repos, tout à la fois pour l'esprit et pour le corps.... Cet emblème est justifié d'ailleurs par les limites des forces humaines et par le besoin de les renouveler.... » Si le danseur Marcel voyait tout dans un menuet, M. Tapio ne voit pas peu chose dans la *ronde*. On ne peut pas dire qu'il ait une affection égale pour les dièses, les bémols et les bécarres. « Si les premiers de ces accidents nous offrent les sept sacrements qui conduisent à la vie éternelle, les *sept bémols*, dit-il, sont les sept péchés capitaux, source de tous les autres. Le *bécarre* (ce pauvre bécarre qui, semblable à un bon réactionnaire, ne veut que remettre les choses dans leur état naturel), le *bécarre*, dit l'auteur du nouveau système, est le symbole de l'inconstance qui vous entraîne, tantôt vers le bien et tantôt vers le mal. »

Et la gamme? « La *gamme!* » s'écrie M. Tapio avec enthousiasme et entre deux points d'exclamation, « n'est-ce pas cette échelle mystique de Jacob, sur laquelle il voyait les anges monter et descendre ! » — En effet, pourquoi pas? Selon l'auteur de ce nouvel enseignement musical et mystique, la *tonique* exprime la conscience de l'homme de bien; et puis notre nouveau théoricien ajoute en style légèrement coloré de romantisme que lorsqu'on a commencé à pratiquer la vertu aux premiers jours de la raison, elle ne peut être engloutie entièrement dans le tourbillon orageux de la vie : il dit encore que la note *piquée* ou *détachée* signifie que nous devons nous détacher de la matière, afin que l'esprit ait toute sa liberté; il dit de plus : le *crescendo* marque que nous devons croître graduellement en vertu et en sagesse; et plus loin, que nous voyons par le *presto* qu'il ne suffit pas de faire le bien, mais qu'il faut le faire vivement, c'est-à-dire avec empressement, *prestissimo* enfin.

On conçoit qu'en présence des principes de cette musique morale appuyée sur ces jeux de mots théologiques, les membres éminents du clergé aient pu dire à l'auteur : Nous faisons, monsieur Tapio, cas de votre science musicale et religieuse. Qu'elle soit le potage nutritif, la manne céleste des jeunes intelligences, avides de se nourrir des bonnes et saines doctrines artistiques et sacrées; et si, comme vous le dites fort bien, le *point* signifie que la plus petite aumône, faite au nom de Dieu, est un titre dans le ciel et fait pencher la balance en notre faveur, recevez notre bénédiction.

Puisque nous sommes sur la voie de la musique sacrée, nous signalerons aux amateurs de ce genre de musique sérieuse une messe pour voix d'homme, avec accompagnement d'orgue, composée par M. Ferdinand Lavainne, et dédiée à Mgr. l'archevêque de Cambrai. C'est une œuvre de véritable musique religieuse, écrite d'un bon style, et dans laquelle se fait remarquer tout d'abord le *Kyrie*, et puis ensuite l'*Agnus Dei*, d'une mélodie pleine de suavité.

M. Verhulst écrit aussi en style sacré. Ce compositeur hollandais a publié à Rotterdam deux chants religieux tout emprunts d'un beau caractère. Le premier, intitulé : *Prière à la fin du culte*, est à quatre voix avec un *duettino* pour soprano et contralto, puis la reprise du chœur d'un bon sentiment religieux. Le second, qui est un cantique, aussi à quatre voix, a pour titre : *Trois fois saint* Jehovah ! car ces morceaux sont écrits sur des paroles françaises ; et, nous le répétons, cela se distingue par un sentiment de mélodie sévère de pure harmonie, et de plus, cela est fort bien écrit pour les voix.

Karl Moor près du Danube, *scène pour voix de basse chantante*, rappelle le fameux drame des *Brigands*, de Schiller, qui mit à la mode les voleurs vertueux et bien nés. Sur une paraphrase de la pièce allemande, écrite par Mme Angélique Arnaud, M. Charles Poisot, qui compose fort bien la scène de salon, a brodé une belle et noble mélodie, précédée d'un énergique récitatif.

M. Duvivier, dont le nom n'était pas encore venu jusqu'à nou comme compositeur, a jeté dans la circulation musicale *quatre mélodies et un motet*, qui ne manquent pas de grâce mélodique et d'un certain faire d'accompagnement. Cela a des chances de plaire dans le le salon et même à l'église.

Les *six morceaux de chant* pour ténor ou soprano, basse ou baryton, ou contralto, à une, deux et quatre voix, par M. Edouard Pascal, ont aussi les conditions du succès de salon, comme celles de M. Van Dermersch, qui, malgré son nom étranger, se fait, pour les mettre en musique, des paroles françaises..... à peu de chose près. *Prudente ou coquette* et l'*Amour discret* sont de petites étincelles poétiques et musicales qui ne sont pas sans charmes, ainsi que les valses que M. Van Dermersch a composées pour le piano.

Forcé par nos fonctions d'analyseur et de critique de jeter les yeux sur toutes ces nouveautés qui ne sont pas très-nouvelles, nous nous en dédommageons en regardant un charmant morceau de musique rétrospective, un *solo* et *chœur* de Castor et Pollux, exécutés aux concerts du Conservatoire, musique de Rameau, arrangée avec accompagnement de piano, par M. Aulagnier. Ces tournures de vieille mélodie française ont une allure et un parfum de naïveté qui contrastent agréablement avec nos mélodies à la mode, si contournées, si tourmentées, et qui semblent presque toutes tirées du même moule, dans la crainte de faire du chant simple et plat. Le difficile n'est pas de faire réussir des opéras, mais c'est d'écrire des mélodies qu'on entende avec plaisir un siècle ou demi-siècle après qu'elles ont vu le jour, comme celles de *Castor et Pollux*, de *Richard Cœur de Lion*, du *Tableau parlant* et du *Calife de Bagdad*.

Henri BLANCHARD.

NOUVELLES.

⁂ Demain lundi, à l'Opéra, l'*Enfant prodigue*.

⁂ *Robert-le-Diable* a reparu lundi dernier, et on l'a donné encore le mercredi suivant. C'étaient la 324e et la 325e représentation du chef-d'œuvre, qu'on pourrait croire beaucoup plus jeune à l'affluence qui s'y porte toujours. Levasseur et Ferdinand Prevost étaient les seuls artistes qui eussent pris part à la création. Levasseur n'a pas cessé d'être le Bertram par excellence. Gueymard possède toutes les qualités qu'exige le rôle du chevalier normand ; il le joue et le chante avec une rare chaleur, et une énergie que nous lui conseillons de modérer, surtout au cinquième acte, dans la phrase : *C'est Dieu lui-même qui rappelle l'ingrat prêt à l'abandonner*. Mlle Poinsot a été fort remarquable dans le rôle d'Alice ; elle a chanté avec beaucoup de talent et de charme les couplets : *Quand je quittai la Normandie*. Mme Laborde était sûre du succès dans le rôle brillant de la princesse. Au second acte, on avait rétabli pour elle et pour Gueymard le duo : *Avec bonté voyez ma peine*. Aymès est fort bien placé dans le rôle de Raimbaud.

⁂ Vendredi, *Lucie de Lammermoor* et le *Diable à quatre* composaient le spectacle. Le ténor Delagrave a chanté le rôle d'Edgard avec un vrai talent.

⁂ L'Alboni est à Paris depuis quelques jours ; elle fera sa rentrée mercredi prochain dans le *Prophète*.

⁂ Massol nous est revenu de Londres ; un engagement de trois années le rattache au théâtre sur lequel sa réputation s'est faite et consolidée, et où dans la dernière saison encore il a obtenu de si beaux succès. On sait que dans le nouvel opéra d'Halévy, le *Juif errant*, il remplira le rôle qui donne le titre à l'ouvrage.

⁂ L'audition de Mme Tedesco a été immédiatement suivie d'un engagement. Ses débuts auront lieu prochainement dans la *Reine de Chypre*, ce grand et bel ouvrage trop longtemps éloigné du répertoire. C'est Massol qui chantera le rôle de Lusignan.

⁂ L'engagement de Mme Viardot est rompu. Quelles que soient les causes de cet événement et quelle qu'en soit aussi la durée, on ne saurait oublier les éminents services rendus par la célèbre artiste. La création du rôle de Fidès dans le *Prophète* sera toujours un de ses titres les plus éclatants.

⁂ Le *Prophète* vient d'être donné à Bordeaux. La première représentation du chef-d'œuvre dans cette ville a eu lieu le 23 août, et le succès a été aussi grand que possible : les artistes, l'orchestre et les chœurs ont supérieurement rempli leur tâche ; tous les premiers rôles ont été rappelés. Malgré la chaleur extrême, la salle était comble, et, d'après l'effet général, on ne saurait douter qu'à chaque représentation l'affluence ne soit la même. La mise en scène est remarquablement belle.

⁂ La reprise de la *Fée aux Roses* a eu lieu lundi devant une salle comble et avec un brillant succès. Mme Ugalde reprenait le rôle de Nérilha, si merveilleusement créé par elle, et elle y déployait une verve, une gaieté et une vocalisation éblouissantes. Coulon, le débutant, qui se montrait, après Battaille, dans le rôle d'Atabnuc, est un jeune artiste qui a terminé ses études au Conservatoire de Paris, dans la classe de Garcia, mais qui les avait commencées et continuées longtemps avec M. Antonin Guillot, l'habile professeur. Il possède une voix magnifique, surtout dans le grave, et la conduit avec sagesse. Ses succès en province l'avaient signalé à M. Emile Perrin, qui a payé un dédit de 4,000 fr. pour l'enlever au théâtre de Strasbourg. Audran, Jourdan, Mlle Meyer et Mlle Révilly ont rendu à merveille les autres rôles du charmant ouvrage, dont la partition est une des œuvres supérieures d'Halévy.

⁂ La jeune artiste chargée du rôle principal de *Serafina*, Mlle Anna Lemaire, en était à sa première création, et s'en est acquittée avec un talent sur lequel on pouvait compter d'avance. L'aisance de son jeu et la sûreté de son chant semblent appartenir à une actrice qui aurait beaucoup plus d'expérience.

⁂ L'ouverture du troisième théâtre lyrique est annoncée pour le 15 du mois de septembre.

⁂ Mme Sontag est attendue en Allemagne pour les premiers jours de septembre. Elle a contracté des engagements avec plusieurs villes, Stuttgardt, Francfort, Hambourg et Vienne.

⁂ Un échantillon de musique chinoise s'est produit vendredi dernier au théâtre des Variétés, en la personne de deux professeurs de chant, les citoyens A Pou et A-Kwa, dont nos carrefours ne voudraient pas. Il est possible que ce soit de la musique chinoise, mais ce n'est pas de la musique humaine.

⁂ Vivier a passé par Paris en se rendant aux Pyrénées. Le célèbre artiste va prendre les eaux de Cautere s, mais il est plus que probable que les villes qu'il traversera, que les montagnes où il séjournera, retentiront des accents de son cor magique. Il faut espérer aussi qu'à son retour, Paris le gardera quelque temps.

⁂ Henri Herz vient d'arriver à Paris après un long séjour en Amérique, où il a obtenu, comme pianiste, de très-beaux succès.

⁂ Bénédict est de retour à Londres après ses longs voyages en compagnie de Jenny Lind.

⁂ Léopold de Meyer est à Paris ; il arrive de Naples et se rend à Londres, mais il se propose de passer ici la saison d'hiver.

⁂ L'Association philanthropique des artistes des églises du diocèse de Paris exécutera, le mercredi 3 septembre, à dix heures et demie, en l'église de Saint-Gervais, une messe en plain-chant en l'honneur de saint Grégoire, qu'elle s'est choisie pour patron. Les exécutants seront au nombre de 120.

⁂ Mozart n'avait été peint que deux fois d'après nature. L'un de ces portraits était l'ouvrage de l'illustre peintre allemand Henri-Guillaume Tischbein, l'autre d'un Italien, et tous les deux avaient disparu. On écrit de Mayence, qu'en inventoriant tout récemment la modeste succession d'un ancien violoniste du grand-duc de Hesse-Darmstadt, M. Charles-Emmanuel Stuzl, on a trouvé le premier de ces portraits, avec le monogramme de Tischbein. L'immortel auteur de *Don Giovanni* y est peint en buste, portant un habit à la française de couleur verte, un large jabot, un gilet de satin jaune et une perruque poudrée à blanc. Deux habitants de Mayence, MM. Arntz, professeur de physique, et Schulze, organiste, qui ont connu Mozart personnellement, ont affirmé que le portrait est d'une ressemblance frappante : le premier a ajouté que le costume dans lequel Mozart est représenté est exactement celui qu'il portait d'habitude lorsqu'il se faisait entendre sur le piano à la cour de l'électeur. Ce portrait diffère essentiellement de tous les portraits gravés et lithographiés que l'on a de Mozart. Ces derniers auraient été, dit-on, exécutés d'après une médaille qui fut frappée en 1784, à Munich, en l'honneur du grand artiste.

⁂ Le puff musical fleurit plus que jamais. Il est question d'un maréchal ferrant, trouvé dans une ville du Midi, et dont la voix est si prodigieuse, qu'on

l'entend, pendant la nuit, à une lieue de distance, et que de près elle rend sourds même les chevaux! On parle aussi d'un enfant de sept ans dont l'ouïe est si fine, qu'il dit dans quel ton quelqu'un parle, rit ou pleure, et qu'il entend l'herbe pousser. Il faut prendre bien garde qu'il ne se rencontre avec le maréchal ferrant, sans quoi c'est un enfant mort!

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

Berlin. — Les vacances de l'opéra royal sont terminées. La rentrée s'est faite avec la *Norma*. Le principal rôle était confié à Mme Rœder-Romani qui s'en est bien tirée, quoiqu'elle eût à lutter contre le souvenir de Jenny Lind et de Mme Viardot. — Le célèbre violoniste Mœser est de retour de sa grande pérégrination en Amérique, qui a dure quatre ans. Notre virtuose a parcouru le Brésil, Buénos-Ayres, Chili, le Pérou, le Mexique, Guayaquil, la Nouvelle-Grenade; il a, en outre, visité l'isthme de Panama, les îles de Cuba, de la Jamaïque, St-Thomas, Port-au-Prince, les Etats de l'Union de l'Amérique du Nord, et les rades occidentales. M. Mœser est à peine âgé de 26 ans.

—Une jeune cantatrice suédoise, élève de Duprez et de Garcia, Mlle Ebeling, a débuté dans le rôle d'Alice, de *Robert-le-Diable*. Elle y a confirmé le succès déjà obtenu par elle dans plusieurs concerts à la cour.

*** *Vienne.* — L'opéra allemand, sous la direction de M. Holbein, a fait sa réouverture par *Moïse*, de Rossini.

— Mme de Lagrange, qui a chanté avec un si beau succès sur différentes scènes de l'Allemagne, vient de contracter un brillant engagement dans cette ville.

*** *Hambourg*, 23 août. — Parmi les célébrités musicales qui, cette année, ont rehaussé l'éclat des concerts du Kursaal, on distingue la prima donna du théâtre impérial de Varsovie, Mme Louise Rywacka, qui s'est fait entendre deux fois au salon du Casino. Cette cantatrice, éminente par l'étendue et le timbre de sa voix, par sa méthode et son goût, a passé deux années en Italie, notamment à Milan et à Venise, pour y étudier avec les meilleurs maîtres, entre autres Donizetti. Depuis, elle a tenu pendant huit ans la première place au théâtre de Varsovie, où elle est attendue avec impatience, à l'expiration prochaine de son congé.

*** *Cologne.* — Au dernier concours de chant, à Anvers, c'est encore la réunion de chant de Cologne qui a remporté le premier prix, consistant en une médaille d'or de 500 fr. Le prix avait été vivement disputé, surtout par la Société de Gand. Les Belges ont montré dans cette occasion une très-honorable impartialité; parmi les juges du concours, six appartenaient à la Belgique; il n'y avait qu'un seul allemand, M. Schumann de Dusseldorf. Outre la Société de Gand, celles de Louvain, Bruges, Bonn, Cologne et d'Aix-la-Chapelle avaient pris part au concours.

*** *Bade.* — Le quatrième acte des *Huguenots* a été rendu avec le plus grand succès à notre petit théâtre. Mlle Marx s'est fait vivement applaudir dans le rôle de Valentine.

Pesth. — On annonce la mort de deux artistes et compositeurs hongrois : Jean Liszt, virtuose sur le violon, et Benjamin Egressy, auquel on doit un recueil de chants nationaux et un grand nombre de traductions et d'imitations de libretti français ou italiens. Quant au premier, qui était parent du pianiste célèbre, c'était le plus grand violoniste qui ait paru en Hongrie depuis Czermark. Parmi ses papiers, on a trouvé, outre ses propres compositions, des œuvres de Czermark, Lavota et Beliari, dont la publication a été confiée par la veuve de Jean Liszt au comte Stephan Faye.

*** *La Haye*, 16 août. — *Giralda* ou la *Nouvelle Psyché*, vient d'être représentée avec un succès complet. La pièce de Scribe, si spirituelle et si comique, la partition d'Adolphe Adam, si originale et si facile, ont également charmé l'auditoire. Mlle Borchardt a montré dans le rôle principal tout le talent dont elle avait déjà donné tant de preuves; Anthiome et Pradeau se sont distingués dans les rôles de Don Manoël et de Ginès. M. Prevost mérite une mention pour la façon dont il a conduit l'orchestre.

*** *Trieste.* — Au théâtre Mauroner on a représenté, le 24 août, un opéra dont la musique est due à quatre élèves de Luigi Ricci et qui, néanmoins, a eu du succès.

*** *Florence.* — Par décret du 19 août, le grand-duc de Toscane a conféré à Rossini les insignes de l'ordre de Saint-Joseph.

*** *Varsovie*, 17 août. — L'impératrice de Russie vient de créer à Nova-Alexandrya, village situé près de la capitale de Pologne, une école gratuite de chant et de piano pour les jeunes filles polonaises, lesquelles y recevront en même temps une éducation complète et tout ce qui est nécessaire à leur entretien. Le nombre des professeurs de musique attachés à cet établissement est de seize. Celui des élèves est fixé à trois cents, et les cours dureront six années. Cette école, la seule dans son genre qui ait encore existé en Pologne, compte déjà deux cent quarante élèves.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Publications de BRANDUS et Cie, Editeurs.

103, rue Richelieu et 40, rue Vivienne.

MÉTHODE COMPLÈTE

POUR

SAXHORN ET SAXOTROMBA,

SOPRANO, ALTO, TENOR, BARYTON, BASSE ET CONTRE-BASSE A 3, 4 ET 5 CYLINDRES,

SUIVIE D'EXERCICES POUR L'EMPLOI DU COMPENSATEUR,

Par AD. SAX.

Prix : 20 fr.

POUR CAUSE D'AGRANDISSEMENT

LES MAGASINS DE

BRANDUS ET Cie,

Editeurs de musique,

SUCCESSEURS DE MAURICE SCHLESINGER ET DE TROUPENAS ET Cie,

sont transférés

Rue Richelieu, 103,

TOUT PRÈS DU BOULEVART DES ITALIENS

Les Bureaux de la *Revue et Gazette musicale* sont présentement 4, boulevart des Italiens.

32me QUINTETTE,

Pour deux violons, deux altos et violoncelle,

PAR GEORGES ONSLOW.

Op.78. — Prix : 18 fr.

HENRI VIEUXTEMPS,

INTRODUCTION ET RONDO POUR LE VIOLON,

Avec accompagnement de piano ou d'orchestre et exécuté à l'Opéra par l'auteur.

Op. 29. — Prix avec piano : 12 fr.; l'orchestre, 15 fr.

MIRANDA,

Valse brillante pour le piano sur la *Tempesta*,

PAR HENRI ROSELLEN.

Prix : 4 fr. 50.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. | N° 36. | 7 Septembre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres.	Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Petersbourg.	Belizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musicale.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Schlesinger, 34, u. d. Linden.
—	Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sossetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois.
30 centimes la ligne	pour 3 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent, avec le présent numéro : LE MOT LE PLUS DOUX, rêverie, paroles de Sylvain Saint-Etienne, musique d'Audran.

SOMMAIRE. — Favart, sa vie et ses lettres (5e article), par **Paul Smith.** — — Le tambourin, le galoubet et autres instruments dans les romérages de la Provence (4e et dernier article), par **Stephen.** — Opéra-National (salle du Théâtre-Historique). — Revue critique, musique de violon et piano, par **Henri Blanchard.** — Nouvelles et annonces.

FAVART,

SA VIE ET SES LETTRES.

(Cinquième article.) (1)

Si le Pacte de famille, ouvrage du duc de Choiseul, qui relia en un faisceau la France, l'Espagne et les deux Siciles, fut un des plus grands événements du règne de Sa Majesté Louis XV, la réunion de la Comédie-Italienne et de l'Opéra-Comique en un seul théâtre, et sous une direction unique, n'en fut pas un des plus petits. Et que de débats, que d'intrigues, pour arriver à ce dénoûment, dont le résultat final trompa les calculs du parti qui travaillait le plus chaudement à l'obtenir! On se flattait que la Comédie-Italienne absorberait l'Opéra-Comique, et, tout au contraire, ce fut l'Opéra-Comique qui absorba l'autre. Le genre *éminemment national* triompha, comme cela devait être, du genre étranger.

La Comédie-Italienne, vieux débris d'un temps qui n'était plus, avait devancé, en France, l'enfantement du théâtre français. Sa présence était un besoin dans une cour toute italienne, sous Catherine de Médicis, sous Henri III, qui fit venir la troupe des *Gelosi* et autres bouffons licencieux; sous le cardinal Mazarin, qui appela le fameux Dominique. Cependant, même à cette époque, les Italiens ne se contentaient pas de jouer dans leur idiome natif; ils voulaient aussi parler le nôtre. La cause fut plaidée devant Louis XIV : on connaît l'anecdote. Baron se présenta comme avocat de la Comédie-Française et soutint le système restrictif. Quand vint le tour de Dominique, chargé de défendre celui de la liberté : « *Sire*, dit-il, *comment parlerai-je? — Parle* » *comme tu voudras*, répondit le roi. — *Il ne m'en faut pas davantage!* » s'écria Dominique; *j'ai gagné ma cause.* » Et de fait, comme le roi ne trouva pas bon de se dédire, à partir de ce moment la Comédie-Italienne jouit du droit de parler les deux langues, et elle en usa pendant plus de cent ans.

Mais vers le milieu du dernier siècle, on en était venu au point où l'italien parlé, l'italien non chanté, n'était plus qu'un hors-d'œuvre. Le talent et l'esprit du célèbre Carlin combattaient vainement une décadence dont les symptômes n'étaient que trop visibles. On cherchait à pallier le mal, on ne le guérissait pas. On espéra trouver le médecin dans Goldoni, qui faisait alors la fortune des théâtres de son pays, et on l'enleva par un traité. Mais on y avait songé trop tard : le malade était à l'agonie. Favart nous apprend que ce fut l'intendant des menus plaisirs du roi, M. de La Ferté, dans le giron duquel la Comédie-Italienne était placée, qui fit venir Goldoni, en lui assurant 7,000 fr. par année pour ses honoraires, les frais du voyage payés. « Plusieurs amateurs de la langue italienne, ajoute-t-il, ont promis de se cotiser pour aider à faire cette somme. M. le duc de Lauraguais a offert cent louis pour sa part, et M. Bertin, receveur des parties casuelles, homme de beaucoup d'esprit et protecteur des lettres, mais qui n'entend pas un mot d'italien, a dit qu'il donnerait vingt-cinq louis pour les gestes des acteurs. »

Voilà donc quels vengeurs *s'armaient* pour *sa* querelle!

Un intendant des menus plaisirs et des amateurs qui se cotisent ne sauraient tenir lieu du public, et le public se portait de plus en plus en foule au théâtre de la foire, où l'Opéra-Comique, toujours menacé, souvent supprimé, renaissait toujours et prospérait, malgré la colère des dieux. Favart écrivait au comte Durazzo le 18 septembre 1761 : « L'Opéra-Comique ne désemplit point; il écrase absolument tous les » autres spectacles. » De là tout naturellement une conspiration permanente de tous les autres spectacles contre l'Opéra-Comique. Enfin, on s'aperçut que la destruction radicale d'un théâtre et d'un genre si populaires était chose impossible, et l'on prononça le mot de réunion à un autre théâtre. Mais auquel? La première idée fut de l'adjoindre *in extremis* aux Italiens, qui expiraient; mais le grand Opéra s'émut et réclama l'hymen pour son compte. « S'il a lieu, dit Favart, on verra » *Blaise le Savetier* ou le *Maréchal*, représenté à la suite d'*Armide* : » cela sera curieux. » On a vu quelquefois sur la grande scène lyrique des assemblages non moins bizarres; les *Pommiers et le Moulin*, de Lemoine, et quelques autres productions plus modernes, ne valaient peut-être pas *Blaise le Savetier* de Sedaine et Philidor.

Lisons la lettre de Favart, datée du 11 novembre 1761. « La cour et la ville, dit-il, sont dans la plus grande fermentation : depuis les princes des princes jusqu'à la plus vile populace, tous les ordres de l'Etat sont dans l'attente d'un grand événement, l'intérêt des nations semble disparaître devant un intérêt plus grand, De quoi s'agit-il? *Parturient montes, nascetur ridiculus mus*; c'est notre petit Opéra-Comique qui fixe l'attention générale. Trois factions s'élèvent contre lui. Nos gentilshommes de la chambre continuent de demander sa réunion à la Comédie-Italienne, qui ne s'en soucie guère, quoique cela puisse lui être favorable. Les directeurs de l'Opéra, excités par M. Bertin (des parties casuelles), qui s'est mis à leur tête depuis qu'il s'est arrangé avec Mlle Arnould, demandent que le spectacle forrain soit incorporé avec

(1) Voir les numéros 30, 31, 33 et 34.

l'Académie royale de musique, toute ridicule et nuisible que serait pour elle cette innovation. D'un autre côté, la Comédie-Française prépare des mémoires dans le but d'anéantir ce genre de spectacle, qui fait abandonner *Rodogune* et *Cinna* pour des bagatelles. Tant de conjurations, tant de différents intérêts à concilier, feront peut-être le salut de l'Opéra-Comique; tous ces débats lui donnent une célébrité et des protecteurs qu'il ne devait pas attendre de son mérite. » Vous voyez que Favart était modeste, avec beaucoup de talent.

Qui se serait attendu à voir l'archevêque de Paris se mêler d'une pareille affaire? Il y intervint pourtant et se prononça pour l'Opéra-Comique. Lisez la lettre du 25 décembre 1761 : « Deux fois le Conseil des dépêches s'est assemblé pour discuter la grande affaire de l'Opéra-Comique. A la dernière audience, l'archevêque de Paris s'est présenté avec toute la pompe de la prélature, comme partie intervenante en faveur du spectacle forain. S. M. a été fort étonnée qu'un prince de l'Église devînt l'avocat des histrions qu'il excommuniait. Elle en a plaisanté. S. Em. M. le duc de Richelieu est venu à la charge. « Ne trouvez pas mauvais, monsieur l'archevêque, lui a-t-il dit, que » les comédiens italiens et l'Opéra-Comique vous fassent assigner pour » déduire vos raisons. » Notre saint prélat a paru déconcerté; mais ses raisons étaient qu'un spectacle de plus produisait un avantage pour les pauvres, à cause du quart de la recette qu'on prélève. M. le procureur général et les administrateurs des hôpitaux ont appuyé fortement l'instance de M. l'archevêque. Le roi, qui n'est pas autrement attaché à ce grand projet de réunion, en a marqué son indifférence; autant en a fait M. de Choiseul. Ce sage ministre a dit : « J'ai fait mon incorporation mili- » taire; que l'on fasse, si l'on veut, l'incorporation comique. » Cette cause importante pour toute la nation sera portée au grand bureau des pauvres, où elle doit être jugée en dernier ressort demain samedi, 26 décembre. Il y a tout lieu de penser que les choses resteront dans l'état où elles étaient ci-devant et que le sublime projet est échoué. Il y aura peut-être quelque *retentum* que nous ne prévoyons pas. » Le 29 du même mois, Favart écrivait encore : « Grâce à notre saint archevêque, dont la main apostolique a la puissance de lier et de délier, l'Opéra-Comique, excommunié et béni tout à la fois, restera dans le même état et, qui plus est, sous la protection de S. Em. C'est une affaire décidée. »

Favart se trompait; l'événement ne tarda pas à déjouer ses conjectures et l'honorable intervention du prélat. Le 12 janvier 1762, il écrit au comte Durazzo : « Enfin, enfin, enfin, voilà le sort de l'Opéra-Comique décidé! La réunion aura son plein et entier effet au 1er février prochain. Plus d'opéra-comique aux foires, mais sur le théâtre Italiens pendant toute l'année, à l'exception cependant de la semaine de la Passion, dans le cours de laquelle on représentera, comme à l'ordinaire, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, à la foire Saint-Germain, nos petits opéras bouffons pour l'intérêt des pauvres et l'édification des badauds. Les acteurs de l'Opéra-Comique seront sur le pied de gagistes à la Comédie-Italienne, jusqu'à Pâques prochain; après ce terme, ils seront reçus (en société), et pour leur faire place, il est question d'une réforme considérable. »

Telle fut la solution : l'Opéra-Comique devait tuer les Italiens, mais il n'en est pas moins vrai qu'alors les Italiens, sans le vouloir, sauvèrent l'Opéra-Comique. Le théâtre de la foire Saint-Germain, qui se tenait pendant tout le carême, et celui de la foire Saint-Laurent qui avait lieu du commencement de juin à la fin de septembre, furent abandonnés; le théâtre de la rue Mauconseil, qui avait été le fameux hôtel de Bourgogne, et qui servait aux Italiens depuis que le régent les y avait installés, en 1716, devint l'asile commun des troupes italienne et française, et continua de l'être jusqu'en 1783, époque de l'ouverture de la salle Favart. Nous avons vu cette salle Mauconseil où l'on entrait directement de la rue au parterre, transformée en halle aux cuirs, et nous nous sommes souvent demandé comment la bonne société de Paris venait s'entasser dans une enceinte étroite, enfumée, à laquelle conduisait une rue ignoble, qui, du côté de la rue Saint-Denis, ne pouvait laisser passer deux voitures de front. Eh bien, c'est là que Monsigny et Grétry donnèrent presque tous leurs chefs-d'œuvre; c'est là qu'un genre nouveau prit l'essor; c'est là qu'il y eut à profusion du génie et du plaisir. Pour les théâtres, la grandeur et la beauté ne sont que l'accessoire; ce qu'on y donne, voilà le principal.

Une fois la décision prise, le fait s'accomplit sans retard, dès les premiers jours de février 1762. Voici comment Favart en donne la nouvelle au comte Durazzo : « La réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne s'est faite mercredi dernier, suivant les arrangements que j'ai eu l'honneur de marquer à V. E. : Clairval, Laruette, Audinot et les demoiselles Nessel et Deschamps sont les acteurs incorporés. Les autres chercheront fortune où ils pourront. L'Opéra-Comique a débuté par *Blaise le Savetier* et *On ne s'avise jamais de tout*. La première pièce a été reçue très-froidement, la seconde a fait plaisir; mais en général on a trouvé les acteurs de la foire un peu mesquins sur notre théâtre. Cependant Clairval a joué supérieurement, et la petite Nessel a chanté avec tout le goût possible. Il y a toute apparence qu'Audinot et la Deschamps seront renvoyés à Pâques; on entend trop le premier et pas du tout la seconde. Laruette pourra se soutenir; comme il est excellent musicien et assez bon acteur, on espère que son art et son jeu suppléeront, avec un peu de travail, à quelques défauts qu'on lui trouve. *On ne s'avise jamais de tout* et *Blaise le Savetier* ont été précédés de la *Nouvelle Troupe*, pièce en un acte du théâtre Italien, dans laquelle Cailleau a une scène qu'il rend d'une façon si triomphante que le public, accoutumé à juger par comparaison, a eu de la peine à supporter Audinot. Clairval a fait un compliment qui roulait sur la réunion. Le discours a été trouvé mauvais, mais l'orateur a été applaudi. L'affluence a été extraordinaire; dès midi, il n'y avait plus un billet à distribuer. Plusieurs personnes ont été estropiées; un homme a rendu l'âme dans la presse. Les acteurs de l'Opéra-Comique étaient dans le cas de dire comme Montfleuri et Pradon : « Les Molière et les Racine se glorifie- » ront de leurs succès, quand ils verront comme à nos pièces des por- » tiers tués, des gardes forcés, des spectateurs étouffés. C'est alors » que nous pourrons leur céder l'avantage. » Le mardi 2, les comédiens italiens ont donné la première représentation des *Trois Bossus*, traduite de l'italien. Cette nouveauté n'a pas été heureuse : le public n'a point donné dans la bosse..... Nous répétons actuellement *Annette et Lubin*, pastorale en un acte, en vers, mêlée de vaudevilles et d'ariettes : c'est une pièce que ma femme a faite avec son teinturier, etc.»

Le succès de cet ouvrage, tiré d'un conte de Marmontel, qui lui-même l'avait arrangé pour la scène à sa manière, eut quelque chose de prodigieux, et concourut à inaugurer par une vogue effrénée l'association des deux théâtres. Parmi les causes qui l'avaient amenée, faut-il ranger celle dont les Mémoires secrets font mention en ces termes : « On » prétend que l'étiquette a beaucoup contribué à la réunion : il n'eût » pas été décent de faire jouer devant la famille royale des histrions » qui n'eussent pas été revêtus du titre de *comédiens du roi*. »

L'incendie de la foire Saint-Germain suivit de près l'émigration à la salle Mauconseil. Ce désastre coupa court au projet conçu par la Comédie-Italienne de profiter de l'ancien privilége qui permettait à l'Opéra-Comique de jouer pendant la dernière semaine du carême. Les deux troupes réunies devaient se transporter dans la salle de la foire Saint-Germain, et déjà la salle était louée pour tous les jours jusqu'aux troisièmes loges. Le projet s'en alla en fumée; il en fut de même, mais par d'autres raisons, de celui d'aller donner des représentations d'été à la foire Saint-Laurent. Favart prévoyait que la suppression de l'Opéra-Comique nuirait beaucoup à la solennité foraine, et que les Italiens feraient sagement de bannir une mauvaise honte pour ne songer qu'à leurs intérêts. « La salle de l'Opéra-Comique, qui leur ap- » partient à présent, écrivait-il, est la plus jolie de Paris; le public la » regrette, et ce serait effectivement dommage de la jeter bas. La prome- » nade, le changement de lieu, la fantaisie périodique, tout concourrait » à faire gagner aux Italiens beaucoup d'argent. » Mais décidément,

la rue Mauconseil avait hérité des deux salles foraines, et, à l'avenir, les troupes réunies devaient s'en contenter.

Ces deux troupes se composaient de quinze artistes. Nous avons déjà vu en quoi consistait le contingent apporté par l'Opéra-Comique; la Comédie-Italienne fournit les autres sujets, à la tête desquels brillaient Carlin, Mme Favart et Mlle Piccinelli. Voici comment les Mémoires secrets jugent ces deux actrices : « Mme Favart a été long-» temps l'héroïne des Italiens, apparemment parce qu'elle n'était pas » surpassée par d'autre. En général, elle est médiocre, elle a la voix » maigre, manque de noblesse, et substitue la finesse à la naïveté, les » grimaces à l'enjouement, enfin l'art à la nature. On a beaucoup ap-» plaudi au début de Mlle Piccinelli; c'est une cantatrice de premier » ordre; elle n'a pourtant pas dans le gosier cette flexibilité qu'exige » l'italien pour être chanté dans la première perfection. Du reste, elle » n'est propre en rien au théâtre. » L'annaliste anonyme passe en revue quelques autres sujets, et conclut ainsi : « Tous ces talents, dont » aucun n'est parfait, se rapprochent beaucoup du médiocre, et la fu-» reur avec laquelle on court à ce spectacle ne pourra jamais faire » honneur au siècle. Les partisans du bon goût espèrent tout du temps » et de l'inconstance des Parisiens. » Si l'on ne connaissait la sévérité habituelle des jugements contemporains, on serait tenté d'en rabattre beaucoup sur le mérite de Mme Favart, mais alors comment expliquer son prestige? D'ailleurs n'est-il pas évident que l'annaliste ne saurait passer pour infaillible? Il parlait de l'Opéra-Comique, absolument comme Mme de Sévigné, de Racine et du café.

Quant à Mlle Piccinelli, qui, au dire de Favart, chanta la *Serva padrona* de manière à être vivement applaudie, mais qui n'attirait pas grand monde, je voudrais transcrire ce que Favart raconte d'elle et de ses quatre mères. Mais pourrai-je tout transcrire? Non assurément. Commençons toujours, sauf à renvoyer aux lettres de Favart pour la conclusion : « Votre Excellence, écrit-il le 7 décembre 1762 au comte Durazzo, me demande l'histoire de Mlle Piccinelli : je la rapporte telle que je l'ai entendu raconter; peut-être n'y a-t-il pas la moitié de vrai; je n'affirme rien. Voici ce que l'on dit. Une pauvre villageoise trouva un jour un enfant nouveau né, exposé au milieu d'un champ : c'était notre signora. La *Contadina* en prit soin par charité, lui donna son lait et l'éleva du mieux qu'elle put jusqu'à l'âge de huit à neuf ans, comme sa propre fille. Une de ces femmes qui cherchent des ressources pour leur fortune dans la jeunesse et les agréments des personnes de leur sexe, passa par hasard dans le village de la bonne nourice, aperçut la petite, fut frappée de ses grâces naturelles, et proposa une somme assez modique pour l'acheter. Le marché fut passé. Cette troisième mère n'épargna rien pour donner à sa fille adoptive une éducation convenable aux desseins qu'elle avait sur elle; la petite créature en profita au-delà de toutes les espérances qu'on on avait conçues. Déjà la matrone bâtit des projets de fortune : elle fait recevoir son élève au spectacle, elle s'arrange pour lui procurer un protecteur opulent; mais la nouvelle actrice, ne prenant point goût à ces dispositions, s'avisa de faire elle-même un choix qui fut contrarié. Pour avoir la paix, elle planta là sa troisième mère : elle se mit volontairement sous la protection d'une autre plus complaisante, afin de pouvoir paraître décemment dans le monde; celle-ci la conduisit à Paris. Mlle Piccinelli reçue aux Italiens, la renommée publie partout ses succès; les différentes mères de la cantatrice se rendent auprès d'elle; chacune la revendique.

« La première dit : Elle est à moi : je lui ai donné la vie. La deuxième réplique : Je la lui ai sauvée; je l'ai nourrie, elle m'appartient. La troisième. Je l'ai achetée, je lui ai donné de l'éducation : qui peut contester mes droits? La quatrième ajoute : Elle s'est donnée librement à moi, et je travaille journellement à sa fortune, cela vaut mieux : si quelqu'une de vous me la dispute, je lui arrache les yeux. Notre cantatrice, pour les mettre d'accord, distribue à chacune de ses mères une égale somme d'argent. Les trois premières se retirent, et la dernière reste, pour lui servir de conseil. La Piccinelli, fatiguée de ces petites tracasseries de famille, renonce à toutes les mères du monde pour se mettre sous l'autorité d'un mari. Elle choisit M. Vézian, frère d'une très-jolie fille, que nous avons eue pour figurante aux Italiens, et à laquelle il doit un emploi considérable. Nouvel incident : prêt à célebrer le mariage, on découvre que Mlle Piccinelli n'est pas baptisée. On procède préliminairement à cette cérémonie. A peine elle est achevée, que cette dernière maman, qui était présente, se précipite, les larmes aux yeux, dans les bras de sa fille putative, en s'écriant : Ah! ma pauvre enfant, te voilà dans l'état d'innocence! Ah! pourquoi m'a-t-on baptisée sitôt? Si l'on avait attendu jusqu'à présent, je serais, comme toi, aussi blanche que neige. Oui, Messieurs, dit-elle en se tournant vers l'assemblée, c'est aujourd'hui que je la reconnais pour une brave fille; et si quelqu'un veut lui arracher un cheveu de la tête, il sera regardé comme un *hérétiele*. »

Par malheur, c'est à ce moment que le récit devient scabreux et impossible. Même en gazant, je renonce à indiquer comment, le jour de la cérémonie nuptiale, lorsqu'on eut demandé à la future si elle était fille, ce à quoi elle répondit : « Non; » et que la mère se fut écriée, en lui poussant le coude : « Pourquoi dis-tu cela? il s'ensuivit une explication des plus comiques entre la mère et la fille sur la cause du *non* prononcé par la fille, sur les précautions qu'avait prises la mère pour conjurer cette cause, précautions rendues inutiles en un clin d'œil et à son insu. Bref, la bonne mère conclut en disant au prêtre : « A tout péché miséricorde! Elle est bien heureuse d'être baptisée. Elle peut aller maintenant tête levée, et cela ne doit pas empêcher qu'elle ne soit mariée légitimement. Ainsi, vous pouvez la coucher sur votre papier de mariage en qualité de fille, ou de femme, ou de veuve, comme il vous plaira, ça n'y fait rien. » « Le desservant, continue Favart, eut beaucoup de peine à la faire taire, et prononça le *vos conjungo*, en riant sous ses doigts. »

Ainsi peut-être fera le lecteur en complétant par la pensée l'histoire de Mlle Piccinelli, de ses quatre mères, de son baptême et de son hymen.

PAUL SMITH.

(La suite au prochain numéro.)

LE TAMBOURIN,

LE GALOUBET, LE BACCHIAS, LE FIFRE, LES TIMBALONS ET LES CYMBALETTES

DANS LES ROMÉRAGES DE LA PROVENCE.

(Quatrième et dernier article.) (1)

L'embouchure du galoubet est loin d'être aussi facile qu'elle le semble en apparence. Le premier inconvénient se trouve dans la difficulté d'émission du souffle, qui, un peu trop fort ou un peu trop faible, produit une fausse note ou une note pour l'autre. La pratique et l'emploi d'un bon instrument font triompher de cette difficulté. Il en existe une autre plus sérieuse : c'est de bien donner ce qu'on appelle le *coup de langue*, difficulté dont ne se font pas une idée ceux qui ne connaissent la flûte provençale que pour l'avoir entendue dans l'air charmant, avec chœur, d'*Aline* :

Enfants de la Provence,
Jamais de noir chagrin;
Le plaisir et la danse,
Voilà notre refrain.

L'aptitude à émettre sur cet instrument des sons purs et nettement articulés provenant d'une grande élasticité de la langue et d'une disposition particulière de cet organe, celui que la nature n'aurait point placé dans les conditions requises, ne parviendrait jamais, fût-il parfait musicien, à jouer : *Ah! vous dirai-je, maman*, ou *Triste raison*, d'une manière supportable.

Ce coup de langue, autant qu'on peut l'exprimer par des caractères graphiques, consiste à faire sortir la note de l'instrument en pronon-

(1) Voir les nos 32, 33 et 35.

çant du bout de la langue l'articulation *le*. Ceci a lieu pour toutes les notes, à moins qu'elles ne soient coulées ; dans ce dernier cas, on les rend de la manière usitée pour tous les instruments à vent, c'est-à-dire en passant d'une note à l'autre sans nouvelle émission de souffle. On sait que les règles sur le *piqué* et le *coulé* varient suivant la nature de l'instrument, le goût du compositeur et l'habileté de l'exécutant.

Afin que les vibrations de la langue s'effectuent avec plus d'aisance, il est important de n'appuyer que fort légèrement le galoubet sur l'extrémité des lèvres, qui doivent rester immobiles. Il faut avoir soin également de ne pas renfler les joues en soufflant, car ce serait s'exposer à détonner ; ajoutons que c'est ce dernier défaut qui, joint à de fréquents roulements d'yeux et de paupières, donne encore à quelques ménétriers campagnards une vraie figure de possédé.

On confectionne à Marseille, à Aix, à Toulon, et même à Paris (pour expédier en Provence), des galoubets à une ou deux pièces, en buis ou en ébène, dont plusieurs élégamment montés en ivoire et même en argent. Il y en a de cinq tons différents.

En *ré* bémol ou galoubet soprano, dont quelques amateurs seulement font usage.

En *ut*, généralement adoptés pour jouer avec d'autres instruments à vent.

En *si* bémol, d'un joli effet, soit seul, soit mêlé à d'autres instruments. Il était autrefois très-usité à Aix et dans les environs.

En *la* bémol, encore plus avantageux que le précédent, qu'il surpasse en sonorité. Il est aujourd'hui généralement adopté, sauf le cas où le galoubet doit s'accorder avec d'autres instruments.

En *sol*. C'est le plus bas qui existe. Il a un son grave et solennel qui l'a fait adopter pour les sérénades.

Telle est, jusqu'à ce jour, la famille du galoubet. Il est à regretter que le rôle trop borné de cet instrument ait détourné de lui les regards des grands réformateurs instrumentistes ; sans cela, quelque Sax provençal fût devenu la providence du galoubet. Il aurait pu à la fois en réformer les défauts et en augmenter les ressources. En harmonisant mieux les effets de cette famille mélodieuse et gazouillante, il lui aurait ouvert une nouvelle carrière digne de sa renommée d'autrefois.

Ce n'est pas que divers essais n'aient eu lieu pour réaliser les réformes que nous venons d'indiquer; mais, jusqu'à ce jour, ils ont été sans résultat, parce que les musiciens qui les ont tentés ne possédaient pas assez la science de leur art, ou que, forts sur la théorie musicale, ils n'avaient aucune notion, aucune connaissance pratique de l'instrument qu'ils prétendaient réformer.

Fera-t-on mieux pour l'avenir ? La loi du progrès qui pousse en avant hommes et choses, nous autorise, en l'honneur de la gaie Provence, de croire à la prochaine palingénésie du galoubet.

En attendant, constatons que cet instrument s'allie parfaitement bien à divers autres, tels que la flûte, la clarinette, le hautbois et le flageolet. Rien, en outre, ne serait plus facile que d'obtenir d'heureux effets harmoniques par le mélange de galoubets de différents tons, par exemple du galoubet en *ut* jouant en *fa* majeur, et du galoubet en *sol* en *si* bémol.

Le galoubet affectionne particulièrement les bémols, que son mode de facture lui permet de rendre avec une grande facilité. Il répugne, au contraire, à la rencontre trop fréquente des dièzes, qui, chez lui, hérissent souvent le doigté de difficultés insurmontables pour la plupart des exécutants.

Il résulte de ce que nous venons de dire que les sons favoris de la flûte provençale sont les suivants :

Si bémol majeur, ton solennel et brillant;

Fa majeur, plus vif et plus gai;

Mi bémol, et son relatif *ut* mineur qui exprime quelque chose de tendre et de mélancolique.

Ces deux derniers tons sont surtout fréquemment employés par les galoubettistes marseillais;

Enfin le ton d'*ut* majeur, exprimant la douceur, la simplicité, la grâce.

Les contredanses forment la principale partie du répertoire des joueurs de tambourin, et le premier mérite de ces morceaux, ce qui décide surtout leur vogue dans le pays, c'est, avant tout, d'être chantants; car le galoubet étant souvent exposé à jouer seul, il est dans la nécessité de suppléer par une mélodie bien franche à l'absence des avantages qui résultent de l'heureux emploi des accords.

Dans la plupart des contredanses destinées au galoubet, on trouve, du reste, une verve et un entrain remarquables. Comme elles sont le produit de l'inspiration plutôt que celui de l'art, elles ont parfois un caractère d'originalité, un charme et une expression qui rappellent les antiques airs des troubadours et des trouvères, à la fois poëtes et musiciens. Bien que le nom de leurs auteurs dépasse rarement le village ou la montagne qu'elles remplirent de leurs doux refrains, elles se propagent souvent au loin et vont grossir le bagage musical de tout tambourineur de profession.

A Marseille et dans les autres villes provençales, plusieurs musiciens s'occupent de la composition ou de l'arrangement de divers morceaux, comme marches, sonates, adagios, allegros, etc. Ces morceaux sont exécutés par des joueurs de galoubet, dont quelques-uns sont d'une force extraordinaire et jouent même avec une rare habileté des morceaux écrits pour le violon. Ces mêmes airs sont ordinairement adoptés par des sociétés de tambourineurs qui les font entendre dans de joyeuses sérénades, accessoires inséparables des belles nuits méridionales.

Le tambourin n'est, en réalité, qu'un tambour construit de façon à servir d'accompagnement au galoubet. On sait que le nom de *tambour*, et par dérivation celui de *tambourin*, viennent de l'espagnol *tambor*, qui lui-même est tiré de l'arabe *al tambor*. Mais le nom originaire et provençal de l'instrument à percussion inséparable du galoubet, est *tympanoun*, traduction littérale du grec : *tympanion*, qui signifiait un tambour sur lequel on frappait avec une seule baguette.

Le tambourin, tel qu'il existe en Provence depuis des siècles, est une caisse ronde et cylindrique du diamètre à peu près du tambour de guerre, mais d'une longueur double. Il est ordinairement fait en bois de noyer, et quelquefois de saule, pour être plus léger. C'est par l'ensemble des proportions gardées dans les dimensions de l'instrument, comme du degré de porosité du bois et de la qualité des peaux, que dépend son plus ou moins de sonorité. Un rouleau de bois de quelques pouces d'épaisseur, scié longitudinalement, puis déployé sur un moule après qu'il a trempé quelques jours dans l'eau, suffit pour la confection de la caisse, dont les parois extérieures, soigneusement cirées ou vernies, sont ornées de filets, de feuillages ou de dessins emblématiques taillés en relief. L'*âme*, ou petit trou dont la caisse est percée vers le milieu de sa longueur, assure plus de jeu et d'élasticité à l'air contenu dans son intérieur en le faisant communiquer avec celui du dehors. Il en résulte une notable augmentation d'effet dans les vibrations des peaux.

Ces peaux, presque toujours d'agneau, doivent être transparentes, unies et fines, surtout celle destinée à être frappée par la baguette. Après qu'on les a mouillées, il est facile de les étendre sur deux petits cercles de bois blanc que l'on pose un sur chaque orifice de la caisse du tambourin. On place par dessus deux autres cercles dont le vernis, d'un rouge éclatant, fait ressortir la blancheur des peaux. Ces derniers cercles sont munis de petits boutons d'ivoire pour tenir les cordes qui se tendent et se détendent au moyen d'élégantes courroies de maroquin vert. Une lisière de laine de la même couleur ou de cuir moiré permet de tenir le tambourin légèrement suspendu au bras gauche dans la position du tambour ordinaire, et de façon que la main de ce bras puisse facilement tenir le galoubet, tandis que la droite, munie de la docile baguette, exécute une véritable partie d'accompagnement.

Cet accompagnement varie suivant le pays ou l'habileté des joueurs de tambourin. Tandis que les uns se contentent des batteries les plus simples, d'autres, tels que Pascalini de Marseille, font entendre des

roulements à déconcerter les plus forts tambours des régiments.

Dans les morceaux de circonstance, comme l'aubade, la course, les menuets en tournée, les valses, les marches, les andantes, la manière de battre est uniforme pour tous les exécutants. Elle est à volonté dans les contredanses et les morceaux de fantaisie, à moins qu'on n'exécute avec d'autres tambourins; et dans ce dernier cas, n'on est tenu de n'employer que les batteries généralement reçues.

Les marches, l'aubade, la course et les airs de fantaisie se battent généralement en frappant un coup de baguette sur chaque note d'après le mouvement et les nuances indiqués pour chaque morceau. Si l'on y rencontre des triolets et quatre doubles croches de suite, il suffit de battre un seul coup sur la première note de ces passages, en ayant soin d'appuyer sur les finales.

Dans les menuets en tournée, la première partie s'accompagne en donnant un coup par temps, celui sur lequel tombe la mesure devant être marqué beaucoup plus fortement. Pour la seconde partie, on fait usage d'un battement un peu plus précipité pour les deux derniers temps seulement.

Les menuets dansés se battaient en marquant le premier et troisième temps de chaque mesure, la baguette ne devant pas frapper le second temps.

Les valses se battent à un coup par temps; on peut aussi employer la batterie du menuet en tournée en pressant un peu les coups, comme l'exige le passage de la mesure de 3 temps à celle de 3/8.

Le battre le plus usité pour les contredanses. est le battre marseillais. C'est un roulement fort ou piano, mais toujours uniforme de rhythme, du commencement jusqu'à la fin du morceau.

Quant aux farandoles et à tous les airs de mesures à 6/8, on les accompagne en donnant alternativement un coup *forte* et un coup *piano*, l'un et l'autre bien détachés. Il est d'usage qu'à la fin de la danse on fasse entendre quelques roulements à la marseillaise, ou plus rapides et plus serrés encore.

A l'adoration et dans les airs de sérénades joués *piano*, on doit battre un simple coup par temps, et de façon que la baguette effleure à peine la peau du tambourin.

Le battre d'Aix diffère peu de celui de Marseille, si ce n'est pour la contredanse, que l'on accompagne d'une manière un peu plus simple, et en frappant à peu de chose près un coup par temps de mesure.

Nous aurions pu, au moyen de caractères de musique, rendre plus compréhensibles pour le lecteur les indications qui précèdent, sur les diverses manières de battre du tambourin, et même en signaler plusieurs autres, plus ou moins usitées sur cet instrument; mais ce travail aurait pris alors de trop grandes proportions pour le cadre de ce journal. Nous pensons cependant en avoir dit assez pour donner à nos lecteurs une juste idée des difficultés réelles de cet instrument, difficultés d'un tel genre qu'une aptitude naturelle jointe à un long usage peut seule en avoir raison, et qui souvent découragent les sujets les mieux organisés.

C'est sans doute pour ce motif que le galoubet et le tambourin, répandus autrefois, dit-on, par toutes les Gaules, ont complétement disparu des provinces du Nord, et auraient probablement cessé tout à fait d'être en usage, sans la généreuse hospitalité qu'ils ont reçue des Provençaux.

Finissons par quelques observations à l'adresse des artistes ou amateurs qui cultivent encore ce double instrument.

Nous les engageons à ne rien négliger pour se procurer des galoubets favorablement percés et proportionnés au souffle de l'exécutant. Un flûtet trop faible à force d'être doux est d'un effet nul en plein air, et fausse la note au moindre renforcement du souffle. Un flûtet trop fort, outre qu'il fatigue la poitrine, fait rater souvent la note dans les passages aigus.

Quant aux différentes manières de s'accompagner sur le galoubet, quelle que soit celle que l'on adopte, il est indispensable pour jouer avec agrément, de conduire sa baguette de façon à se ménager de fréquents contrastes de piano et de forte, ce qu'on obtient dans les airs d'une certaine longueur, en observant parfaitement les nuances indiquées par la musique; et dans les contredanses, en marquant vivement les entrées et les finales, et en ménageant les points intermédiaires. C'est cette délicatesse et cette variété de jeux qui font le plus grand charme du galoubet allié au tambourin. Par malheur, un assez grand nombre d'exécutants, surtout dans les environs de Marseille, sont dans la détestable habitude de rouler, à tour de poignets, depuis le commencement d'un air jusqu'à la fin. Ces ménétriers, dont plusieurs sont très-forts sur le galoubet, croient faire merveille en ne tenant compte ni des nuances, ni de l'expression, ni de l'effet des contrastes, sans lesquels, on le sait, il ne peut y avoir ni poésie, ni musique véritable.

La danse exécutée d'après ce procédé s'appelle satiriquement dans le pays, la *danse aux ours*; et c'est en réalité assimiler les danseurs à ces taciturnes habitants des cavernes, que de les assourdir d'un tambourinage tellement monotone qu'il suppose l'absence de toute oreille musicale.

Cette méthode a de plus l'inconvénient de faire rejeter le tambourin d'une foule d'orchestres dansants dont ses bruyantes roulades étoufferaient l'harmonie.

Un artiste sérieux ne tombe pas dans ce défaut, et quelque frivole que lui apparaisse l'instrument dont nous achevons de tracer une esquisse, s'il fait tant que d'y toucher, il le fera certainement en homme de génie, en vrai musicien.

STÉPHEN.

OPÉRA-NATIONAL.

(SALLE DU THÉATRE HISTORIQUE.)

La restauration de la salle de l'Opéra-National est complétement terminée, et faite avec un soin, une générosité dont on ne peut manquer de savoir gré aux propriétaires de ce beau théâtre.

Vue de la scène, elle offre un magnifique ensemble. Aux lumières, elle produira le meilleur effet. L'or des ornements se détache admirablement sur le blanc mat du fond, et la couleur rouge amarante des fauteuils, des draperies des loges, ajoute à l'éclat de la décoration.

On n'a pas oublié le singulier aspect de l'ancienne salle. C'était une sorte d'étagère, une suite de tiroirs s'avançant démesurément sur le théâtre, et ayant l'inconvénient très-grave, pour une salle de spectacle, d'isoler les spectateurs, de les empêcher de se voir. On se rappelle aussi la nudité affligeante des deux grands murs qui précédaient les avant-scènes.

Toute cette ancienne ordonnance a été changée. Si je puis m'exprimer ainsi, les devantures des trois rangs de galeries ont été retournées. Elles forment aujourd'hui des courbes gracieuses qui vont rejoindre les avant-scènes. Plus de vide d'un côté; de l'autre, plus de ces masses énormes qui venaient couvrir le parterre, l'orchestre, et pouvaient faire croire aux malheureux que l'on y plaçait qu'on les avait enfermés dans une cave.

Les devantures de ces galeries sont ornées de guirlandes de feuillage et de fleurs. Celle de la première galerie offre une rangée de pilastres séparés par quatre rectangles dans lesquels brillent en lettres d'or les noms de Boïeldieu, de Weber, d'Hérold, de Bellini.

La première galerie ne contient plus que deux rangées de fauteuils. Les premières loges, les loges à salon, ont pu être avancées sur la première galerie. Rien n'a été changé dans la disposition des galeries, des loges, des amphithéâtres, des étages supérieurs. Seulement, pour pénétrer dans les galeries agrandies du dernier étage, on a percé trois portes de chaque côté.

La salle sera éclairée, comme auparavant, par deux lustres et des candélabres placés aux avant-scènes.

Les peintures du plafond, qui étaient fort belles, ont été retouchées, rafraîchies, et elles apparaissent aujourd'hui dans tout leur éclat primitif.

Le couronnement des deux avant-scènes était orné des bustes de Molière et de Corneille. Les images de ces deux poëtes immortels ont été remplacées par les bustes de deux illustrations musicales, Lully à la droite du spectateur, Gluck à la gauche. Leurs noms sont inscrits en lettres d'or sur les murs.

Vue de l'autre côté des loges ou des stalles de la première galerie, la salle ne présente pas moins un fort beau coup d'œil. L'encadrement de la scène est d'une grande richesse. Un nouveau rideau, peint par M. Rubé, offre ses longs plis de velours rouge rehaussés de franges et de crépines d'or. A la place où se fixaient les armoiries de la ville, apparaît aujourd'hui le cadran d'une horloge indiquant silencieusement l'heure. De chaque côté du cadran, richement décoré, resplendissent en lettres d'or les noms de Dalayrac, de Cherubini, de Grétry, de Mozart.

Une innovation a été tentée sur la scène. De chaque côté, on a élevé une sorte de pyramide de petites loges en bois. Chacune de ces pyramides contient quatre loges comme à l'Opéra, seulement avec cette différence que ces loges ne sont pas de l'autre côté du rideau, comme à la rue Lepelletier, faisant partie de la scène, initiant leurs hôtes momentanés aux mystères des coulisses et du ménage théâtral; elles font partie de la salle. Le rideau tombe à une plus grande distance de la rampe que par le passé.

On n'a rien oublié dans cette restauration : corridors, plafonds, loges d'artistes, tout est nettoyé, repeint. Le foyer a été complétement remis à neuf; un papier amarante, sur lequel se détachent de larges feuilles, couvre les murs. Des bustes de compositeurs y seront placés. C'est dans le foyer que le limonadier placera le trône de sa représentante.

On se rappelle les charmantes et originales compositions dont M. Joseph Guichard, de Lyon, l'heureux auteur des restaurations de la plus grande partie des peintures de la galerie d'Apollon, au Louvre, avait orné la coupole de la façade du boulevard. Ces peintures, véritable histoire du théâtre, ont été retouchées par l'artiste lui-même avec le plus grand soin. Elles ont toute la fraîcheur, tout l'éclat du premier jour.

Dans la galerie du contrôle, des barrières ont été disposées pour contenir deux à trois cents personnes à couvert. Il est également une autre innovation que je dois signaler, et qui sera fort goûtée. Une entrée particulière a été réservée, rue des Fossés-du-Temple, pour les personnes arrivant en voiture ou à celles qui auront des places retenues à l'avance. Les dames pourront arriver au théâtre parfaitement à l'abri.

L'ancien salon de la loge du duc de Montpensier, charmant réduit tout tendu de soie, est devenu le cabinet du directeur. Il communique avec la scène par un procédé fort ingénieux.

Les répétitions se font déjà au théâtre. On y pose les décorations de la pièce d'ouverture. Tout fait espérer enfin que l'inauguration de l'Opéra-National pourra avoir lieu la semaine prochaine.

CH. D'ARGÉ.

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE DE VIOLON ET DE PIANO.

Les compositeurs montrent, en général, plus de conscience et de dignité dans l'exercice de leur art que les littérateurs. Combien on en voit parmi ces derniers, et des plus huppés dans l'art dramatique, qui exhument de leur portefeuille, pour les utiliser, des *ours* qui ne devraient jamais voir la lumière de la publicité! Cela fait nombre, se joue pendant quelques représentations, et retombe dans l'oubli d'où n'auraient jamais dû sortir ces vaudevilles déguisés en comédies, en opéras, en ballets même; et voilà.

Les pauvres musiciens, encouragés et découragés tout à la fois par les chefs-d'œuvre de Haydn, de Mozart, de Beethoven, n'en écrivent pas moins des trios, des quatuors, des quintettes et même des symphonies, persuadés d'avance qu'ils auront une foule d'obstacles à surmonter pour trouver des interprètes, des auditeurs et surtout des éditeurs pour des ouvrages de ce genre.

Le jeune homme qui sortait du collége autrefois se croyait obligé, après avoir fait de brillantes études, de lancer, dans ce qu'on appelait le monde littéraire, une tragédie classique ou un recueil de poésie. Cela est passé de mode : nos jeunes gens se jettent tout de suite dans le vaudevillisme, puis ensuite dans le journalisme pour arriver aux affaires.

Le compositeur qui a fait de bonnes études musicales débute aussi par une œuvre classique de quatuors, ou une symphonie, s'il se sent animé de l'*audaces fortuna juvat*; et Paris en possède un grand nombre, qui, sans espoir de se faire ouïr, ont abordé ce grand drame instrumental. Quelques-uns s'en tiennent au trio, forme que nos grands maîtres ont affectionnée et qu'ils ont élevée au plus haut degré de perfection.

M. Charles Dancla est un de nos compositeurs qui s'est le plus heureusement essayé dans le trio pour piano, violon et violoncelle. Violoniste des plus distingués, il a déjà beaucoup écrit pour son instrument. Après les avoir entendus, nous avons là, sous les yeux, d'excellents duos pour deux violons; une romance et un boléro pour violon principal, avec accompagnement de piano; un duo brillant pour ces deux instruments, intitulé : *Souvenir de Bellini*, dans lequel on remarque une large et belle introduction, et un thème du *Pirate* fort bien varié en *la* et en *ré* majeur.

Sur ce même *Pirate* du mélodieux Bellini, et sur le même motif, MM. Osborne et de Bériot ont aussi écrit un très-beau duo pour piano et violon. Le même motif est aussi précédé d'une introduction en *sol* mineur des plus animées et des plus dramatiques. Cela est chaudement dialogué entre le piano et le violon, et richement modulé. La seconde variation du thème est pleine de mouvement et de *brio*. Sur un dessin en triolet de vingt-quatre notes à la main droite au piano, le violon procède par un autre dessin bien contrasté en doubles cordes du plus brillant effet. Ces variations sont suivies d'une péroraison chaude et animée qui termine on ne peut mieux ce morceau de concert. Il est curieux de voir, ou plutôt d'entendre, comment trois hommes de talent, dont deux se sont associés, ont traité le même sujet de façon à ne pas trouver un Pâris pour octroyer à l'un d'eux la pomme de l'*arrangement* ingénieux et pittoresque.

Et puisque nous en sommes à l'arrangement ingénieux, pittoresque et dramatique, jetons un coup d'œil sur quelques ouvrages de ce genre.

Nous avons souvent dit : Il viendra un temps où on demandera compte à l'auteur, à l'arrangeur de ce qu'on appelle une *fantaisie*, de son plan, de la marche, de la classification de ses idées. Ce temps est arrivé. Il y a dans quelques-uns des morceaux de violon qu'écrivent nos violonistes compositeurs plus de régularité, de logique et d'effet dramatique qu'on n'en avait mis jusqu'à ce jour. Si ce genre de travail n'exige pas de grandes dépenses d'imagination, il veut du savoir et du goût. Un morceau de ce genre qu'on peut citer comme modèle est la *fantaisie* sur les motifs de *Richard-Cœur-de-Lion* par M. Léonard, professeur de violon au Conservatoire de Bruxelles, et que Teresa Milanollo joue dans la plupart des concerts qu'elle donne dans ses pérégrinations à travers l'Europe musicale. Nous citerons un morceau tout aussi ingénieux et non moins dramatique en ce genre, la *fantaisie* sur la *Favorite* par Alard. C'est la plus riche, la plus pathétique évocation instrumentale qui ait été faite de l'émouvante partition de Donizetti. Heureux choix des motifs, éclat des traits, économie des variations, finale des plus brillants, tout est réuni dans ce morceau de concert, que le virtuose joue avec un sentiment, un *brio* parfait, et qui le fait l'égal des premiers violonistes de l'Europe.

Pour en revenir à la sérieuse musique d'ensemble, nous devons signaler aux amateurs de piano, de violon et de violoncelle le premier trio pour ces trois instruments, par M. Albert Sowinski. C'est une œu-

vre de conscience, de verve et de savoir, légèrement colorée de romantisme, car elle commence en *si* mineur et finit en *ré* majeur, ce qui n'est ni un grand défaut ni une grande qualité. C'est peut-être un oubli de l'auteur; il a compté sans doute sur celui des auditeurs. Aucun d'eux, au reste, ne lui dira comme ce Spartiate à l'envoyé d'Athènes : Votre discours a été si long que la fin nous a fait oublier le commencement. L'œuvre de M. Sowinski est dans une juste mesure. Le premier morceau, richement travaillé, est plein de verve. L'*andante religioso* est d'une suave mélodie, bien distribuée dans les trois instruments. Le *scherzo* est d'une bonne et franche allure, et abondant en *imitations* bien enchevêtrées. Enfin, la dernière partie qui commence en *si* mineur et finit en *ré* majeur, est chaleureuse et termine on ne peut mieux cette œuvre qui fait honneur à M. Sowinski, un de nos bons virtuoses sur le piano.

Sous le titre d'*Etudes sentimentales* pour le violoncelle, M. Seligmann, qui est aussi un virtuose sur cet instrument, a publié un recueil de mélodies faciles et gracieuses, intitulées : *Hymne du poëte mourant, Tenerezza, Joie et Tristesse, Rondo-Mazurka.* Si cette jolie musique ne fait pas faire des progrès à l'art de jouer du violoncelle, cela fera toujours avancer la réputation de M. Séligmann, et lui confirmera la réputation de violoncelliste sentimental : il en a une plus sérieuse, sinon à conquérir, du moins à conserver.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*, pour la rentrée de l'Alboni.

*** Comme nous l'avions annoncé, le *Prophète* a été joué le mercredi, et l'Alboni a reparu dans le rôle de Fidès. Nous aurions pu annoncer aussi d'avance que la salle serait trop petite pour contenir tous ceux qui voudraient y pénétrer. En effet, la recette s'est élevée à son maximum possible, à 10,052 fr., et les places ont manqué aux amateurs; c'était la 105e représentation du chef-d'œuvre Il n'y a plus rien à dire sur la voix admirable de la cantatrice, sur son jeu si simple et si touchant, sur la manière tout-à-fait neuve dont elle comprend le rôle de Fidès. Gueymard s'est élevé bien près d'elle dans celui de Jean de Leyde; et Mlle Poinsot a aussi fait preuve d'un vrai talent. La représentation a été trop belle pour qu'on ne s'empressât d'en donner dès demain une seconde édition.

*** L'*Enfant prodigue* avait attiré, lundi, une affluence extraordinaire, et vendredi, les *Huguenots* ont clos brillamment la semaine. C'est Merly qui a joué presqu'à l'improviste le rôle de Marcel.

*** On répète toujours la *Reine de Chypre* pour Massol et Mme Tedesco.

*** La *Muette de Portici* sera bientôt reprise avec Chapuis et Merly.

*** Il faut espérer que le bruit de l'importation du *Barbier* sur notre grande scène lyrique n'a rien de sérieux : on cherche vainement où serait l'avantage, et les inconvénients en sont nombreux.

*** Mlle Lagrua, qui doit remplir un des principaux rôles dans le *Juif errant*, d'Halévy, continue d'obtenir de beaux succès à Dresde, où elle laissera les regrets les plus vifs. Elle a chanté récemment le rôle de Dona Anna dans *Don Juan*, la *Somnambule* et la Rosine du *Barbier*. Dans ce dernier rôle, elle a excité un enthousiasme général : on lui a redemandé la tarentelle de Rossini, qu'elle y avait intercalée. Bientôt elle va chanter avec Roger dans *Robert-le-Diable* et dans les *Huguenots* les rôles d'Alice et de Valentine.

*** Il n'est pas vrai, comme on l'annonce, que Philippe Quinault, l'auteur de *Roland*, d'*Atys* et d'*Armide*, soit né dans le département de la Creuse et qu'il ait eu pour père un boulanger. Quinault vit le jour à Paris; c'est donc gratuitement que les habitants de Felletin se disposent à élever un monument à sa mémoire sur la foi d'une tradition démentie par des titres officiels.

*** La *Fée aux Roses* n'a pas cessé d'occuper l'affiche et de remplir la caisse.

*** Le *Joseph*, de Méhul, est annoncé pour la semaine qui vient.

*** La *Fille du Régiment* doit être reprise incessamment; Mme Ugalde chantera le principal rôle, et M. Coulon celui de Sulpice, le vieux sergent.

*** Ferdinand Hiller, qui remplissait en dernier lieu les fonctions de directeur du Conservatoire et de maître de chapelle à Cologne, vient d'être chargé par M. Lumley de la direction artistique et musicale du Théâtre-Italien de Paris C'est une mission analogue à celle que remplissaient, au même théâtre, Tadolini, et dans un temps plus éloigné, notre célèbre compositeur français, Hérold.

*** La clôture des deux théâtres d'opéra italien à Londres a eu lieu, et en voilà jusqu'à la prochaine saison.

*** La fête musicale donnée à Valmondois par Duprez a été aussi brillante que productive. Mlle Caroline Duprez, sa fille, Mlles Masson, Poinsot, Miolan, ses anciennes élèves, Mlle de Joly, MM. Euzet et Portehaut, et M. Oudot, chanteur amateur, ont concouru à cette œuvre d'art et de charité.

*** Mme Damoreau-Cinti habite Versailles pendant cette saison. En se promenant dans son jardin, et pour atteindre une branche qu'elle voulait couper, elle monta sur le couvercle d'un tonneau enfoncé en terre. Le pied lui glissa; dans sa chute elle essaya de se retenir à une statue qui tomba sur elle et la meurtrit gravement. Des soins lui furent donnés sur l'heure, et, grâces aux soins du docteur Piron, l'accident, qui offrait des chances terribles, n'aura aucune suite fâcheuse

*** Vieuxtemps est parti pour Saint-Pétersbourg.

*** Encore un prodige musical et plus prodigieux encore que tous les autres. Il s'agit maintenant d'un jeune Valaque, nommé Frédéric Roltz, né, dit-on, avec quatre mains, qui ont chacune dix doigts, se mouvant avec une dextérité incroyable. Présenté à l'empereur de Russie par le comte Orlow, et élevé jusqu'à l'âge de vingt ans par un pope, qui lui aurait appris à toucher de l'orgue jusqu'à l'âge de quinze ans. Depuis cette époque, Frédéric Roltz a travaillé seul et est devenu sur le piano d'une force extraordinaire. Ecoutez la légende, et joignez y tel commentaire que vous voudrez : — « Ce » pianiste phénoménal s'est fabriqué lui-même un instrument de huit octa- » ves qu'il parcourt avec facilité, car ses avant-bras sont d'un tiers plus longs » que les bras ordinaires. Pendant huit ans, Frédéric Roltz a travaillé qua- » torze heures par jour sans quitter son instrument, même pour manger: à » midi, on lui apportait une soupe qu'il prenait d'une main, tandis que les » autres travaillaient l'instrument. *Ce qu'il y a de plus extraordinaire dans* » *ce musicien, c'est que la première main droite a le style de Liszt, la pre-* » *mière main gauche celui d'Emile Prudent, la seconde main droite le style* » *de Thalberg, la seconde de gauche celui de Chopin;* à l'aide de ces diver- » ses nuances, Frédéric Roltz produit des effets admirables. Le pape qui l'a » élevé est mort l'année dernière, et lui a laissé une petite fortune avec la- » quelle le pianiste à quatre mains a acheté plus de deux cents bagues, ornées » de roses, de petits brillants. Lorsqu'il joue, il met toutes ses bagues, et » cela produit sur les touches une pluie d'étincelles. Frédéric Roltz se pro- » pose de venir à Paris et d'y donner des concerts!!! » Nous verrons bien.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*, 25 août. — Les principaux rôles du *Prophète* sont fort bien remplis par Koubly, qui a fait ses études au Conservatoire de Paris, ainsi que Mlle Hannegresse, chargée du rôle de Berthe; déjà cet artiste avait créé le même rôle sur le théâtre de Toulouse. Mme Laget-Planterre a obtenu un grand succès dans celui de Fidès. Les chœurs fonctionnent à merveille sous l'habile direction du chef d'orchestre, M. Mezeray.

*** *Rouen*, 28 août. — *Lucie*, le *Barbier de Séville* et la *Somnambule* nous ont tour à tour montré Mlle Caroline Duprez, fille du célèbre ténor. Après la *Somnambule*, rappelée pour la troisième fois, son père a été obligé de la ramener lui-même, et des bravos d'enthousiasme les ont salués de toutes parts.

— La séance de téléphonie donnée par M. Sudre dans la grande salle de l'Hôtel-de-Ville a très-vivement excité l'intérêt des personnes présentes. Les diverses expériences de transmission de la pensée au moyen de signes musicaux, très-simples et très-ingénieux, ont été suivies avec une attention soutenue. De nombreux applaudissements se sont fait entendre après chacune de ces épreuves auxquelles Mlle Hugot prêtait son gracieux concours. — Plusieurs morceaux que Mlle Hugot a chantés entre les expériences téléphoniques ont fait apprécier sa voix belle et sympathique; des bravos unanimes ont prouvé à la charmante cantatrice tout le plaisir qu'elle avait procuré à l'auditoire. Parmi les morceaux qui ont été le plus applaudis, nous devons citer deux romances, l'une de M. Dassier (*Marcel le marin*) dont les compositions sont toujours empreintes d'un profond cachet dramatique qui les rend promptement populaires, et l'autre de M. Sudre. M. Caron accompagnait Mlle Hugot. Ce jeune pianiste s'est dignement acquitté de la tâche qu'il avait acceptée.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*. — Le concert de musique militaire donné par MM. Christoph et Neumann au profit des salles d'asile, a été des plus fructueux. Le morceau qui a produit le plus d'effet, c'est la grande marche du quatrième acte du *Prophète*. Mme Rœder-Romani a continué ses débuts dans le rôle de Rezia, d'Oberon. — Mlle Ebeling, qui avait si heureusement débuté dans *Robert-le-Diable*, où elle chantait le rôle d'Alice, s'est trouvée indisposée à la suite de cette représentation; sa voix et sa santé se trouvant également compromise, la jeune cantatrice a été condamnée au repos de par la faculté.

*** *Bade-Bade*. — Notre saison est assez triste; la pluie tombant sans cesse rend toute réunion, tout concert en plein air, impossible. Pourtant notre salle de concert ne reste pas déserte; à un concert de Willmers a succédé un autre concert donné par Cossmann, le violoncelliste au jeu fin et distingué, et par Théodore Pixis, qui, malgré sa jeunesse, a été déjà nommé professeur de violon au Conservatoire de Cologne, place dont son talent le rend digne. Mais l'événement de la saison, c'est le *Prophète*, dont la première représentation a eu lieu le jour de l'anniversaire de la naissance du grand-duc. Le succès du chef-d'œuvre a été immense; l'exécution des rôles est bonne. Mlle Diehl, du théâtre de la cour de Vienne chante le rôle de Fidès. Les chœurs, l'orchestre et la mise en scène ne laissent presque rien à désirer.

*** *Bruges*. — Une Société de jeunes gens, sous le nom des *Francs Amis*, est formée ici dans le but de relever la culture de l'art musical. Une première fête champêtre donnée par eux le dimanche 31 août, a débuté par l'exécution de l'op. 63 de Hummel, grande et brillante sérénade, et le succès a couronné leurs efforts; les invités ont également admiré la voix franche et sympathique de M. Al. Englebert, qui a chanté une mélodie inti-

tulée l'*Orphelin* et composée par M. Joseph Willems dont les dispositions musicales promettent beaucoup.

*** *Mayence.* — Roger, le célèbre ténor, a été dans cette ville l'objet d'un enthousiasme extraordinaire. Dans le nombre des couronnes qui lui ont été jetées, il y en avait une de laurier portant une légende plus politique qu'artistique.

*** *Salzbourg.* — Il existe ici deux établissements fondés en mémoire de Mozart, qui est né dans cette ville. Ce sont : la Réunion de musique du Dôme et le Mozarteum. Récemment ont eu lieu les examens des élèves du Mozarteum, qui ont fait des progrès surprenants dans le chant, le contrepoint, le violon, le piano et l'orgue.

*** *Munich.* — La représentation de la *Muette de Portici* au théâtre de la Cour, a été interrompue un moment. L'acteur qui représentait Masaniello s'est laissé entraîner par la fougue dramatique au point de porter un coup de hache à un choriste qu'on a été obligé d'emporter hors de la scène.

*** *Darmstadt.* — La réouverture de l'Opéra aura lieu le 14 septembre avec le *Prophète.* Les plus beaux décors sont de la main de Henri Schildbach, artiste qui jouissait d'une certaine réputation et qui vient de mourir dans sa trente-troisième année.

*** *Hechingen.* — Pendant le séjour du roi de Prusse, qui était venu recevoir les hommages de la principauté de Hohenzollern, récemment annexée à la monarchie prussienne, il y a eu, dans la salle du nouveau palais, un concert dans lequel on a entendu une symphonie nouvelle de M. Taeglisbeck, maître de chapelle; le Domchor a exécuté plusieurs morceaux dans les intervalles. Entre les diverses parties de la symphonie M. Taeglisbeck a reçu du roi de Prusse les insignes de l'ordre de l'Aigle rouge, 4e classe.

*** *Hanovre.* — Le nouveau théâtre ne sera terminé qu'au mois de juin 1852; les frais de construction s'élèvent jusqu'ici à 464,447 thalers (près de 1,800,000 fr.). Le balcon de la façade sera décoré de 12 statues représentant: Sophocle, Goldoni et Shakspeare, côté du nord; du côté de l'ouest : Lessing, Schiller, Goëthe, Mozart, Beethoven, Weber; au midi : Calderon, Molière et Térence.

*** *Ems.* — Parmi les artistes qui se sont fait entendre pendant cette saison, on cite le pianiste Willmers, Mme Marra, cantatrice, et notre joyeux Levassor dont les excellentes charges et chansonnettes ont eu un succès de fou-rire.

*** *Hesse-Cassel.* — *Aurélia*, opéra posthume de Conradin Creuzer, a été représenté pour la première fois au théâtre de la Cour avec un très-beau succès.

*** *Pesth.* — Le concert donné par les élèves du Conservatoire de Ofen-Pesth, à la suite des examens, avait attiré une grande affluence. L'auditoire a été très-satisfait des progrès des jeunes artistes.

*** *Varsovie.* — Un opéra nouveau de Ricci : *Rollà*, a été représenté sans grand succès.

ERRATA

DES DEUX PREMIÈRES LETTRES SUR L'EXPOSITION DE LONDRES.

Première lettre. — *N° 34 de la* Revue et Gazette musicale.

Page 274, 1re colonne, ligne 12, *au lieu de* 9,551,000 livres, *lisez* 955,000.

Deuxième lettre. — *N° 35.*

Page 281, 1re colonne, 2e alinéa, ligne 7, *au lieu de* agent, *lisez* aïeul.

Id. 2e colonne, ligne 14 (en remontant), *au lieu de* clavecins à maillots, *lisez* à maillets.

Page 282, 2e colonne, 2e alinéa, ligne 2e, *au lieu de* la fabrique de piano de cette famille, *lisez* de ces facteurs.

Page 283, 3e aliéna, ligne 6 (en remontant), *au lieu de* pour cela, *lisez* par cela.

Page 283, dernier alinéa, ligne 41, *au lieu de* Sébastien Erard pour produire, *lisez* pour la produire.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

POUR CAUSE D'AGRANDISSEMENT

LES MAGASINS DE

BRANDUS & Cie,

ÉDITEURS DE MUSIQUE,

SUCCESSEURS DE MAURICE SCHLESINGER ET DE TROUPENAS ET Cie,

SONT TRANSFÉRÉS

RUE RICHELIEU, N° 103,

Tout près du Boulevart des Italiens.

POUR PARAITRE LE 1er OCTOBRE.

LES HUGUENOTS

(GLI UGONOTTI)

PARTITION POUR PIANO ET CHANT

AVEC PAROLES ITALIENNES.

Format in-8°. — Prix : 20 fr. net.

ÉLIE

GRAND ORATORIO

Par Félix MENDELSSOHN BARTHOLDY,

PARTITION POUR PIANO ET CHANT.

Format in-8°. — Prix : 20 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 37. 14 Septembre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Exposition universelle (3e lettre), par **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra-Comique, reprise de *Joseph*, par **Henri Blanchard**. — Favart, sa vie et ses lettres (6e article), par **Paul Smith**. — Nouvelles et annonces.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(TROISIÈME LETTRE) (1).

Londres, 6 septembre 1851.

J'ai dit dans ma première lettre que ne voulant pas enlever à la France une de ses gloires industrielles et artistiques, je ne parlerais des instruments de M. Erard qu'après avoir analysé les pianos placés à l'exposition universelle par les facteurs anglais. Des objections me sont faites à cet égard : on me dit que Sébastien Erard a fondé sa fabrique d'instruments à Londres, il y a près de soixante ans; que c'est dans cette ville qu'il a conçu l'heureuse idée du mécanisme à double action pour le piano, comme il y avait trouvé l'inspiration générale de la harpe à double mouvement; que c'est à Londres qu'a été produit le premier instrument construit sur ce principe de la double action, et que ce n'est que plusieurs années plus tard que la fabrication des mêmes pianos a été établie à Paris dans les ateliers de la même maison ; enfin, on ajoute que, bien que les instruments de M. Erard soient exposés dans les deux départements français et anglais, c'est surtout aux grands pianos perfectionnés de ce dernier département qu'a été donnée la distinction obtenue par M. Pierre Erard.

L'Angleterre, vous le savez, vend toujours un peu ce qu'elle donne; l'hospitalité même qu'elle accorde doit lui rapporter quelque chose, ne fût-ce que de la renommée. C'est ainsi qu'en vain Haendel est né en Saxe et a produit ses premières œuvres à Hambourg et en Italie; pour un Anglais, Haendel est un compatriote, parce qu'il a vécu dans la Grande-Bretagne pendant une longue suite d'années, et que ses chefs-d'œuvre y ont été conçus. Contrairement à mon premier dessein, je me vois entraîné par ces objections à placer l'examen des instruments de M. Erard dans la catégorie des facteurs de pianos anglais. Je ne dirai pas, pour excuser ce changement, comme le poëte :

Il n'importe guère
Que Pascal soit devant ou Pascal soit derrière,

car il s'agit ici de choses sérieuses ; mais je pense que la France ne peut perdre ses droits à une simple substitution de catégorie, et qu'il y a quelque honneur pour elle à se voir disputer un de ses enfants par une grande nation rivale.

Parler de Sébastien Erard, c'est remonter à l'origine du piano, pour arriver dans le cours de la même vie à ses derniers perfectionnements. Bien que cet instrument existât déjà lorsque les frères Erard, partis de Strasbourg comme simples ouvriers, vinrent s'établir à Paris, le clavecin était toujours préféré par les artistes à cause de sa puissance sonore relative, et aussi parce que de longues habitudes ne s'oublient pas rapidement. Ce furent donc des clavecins que Sébastien et son frères fabriquèrent d'abord dans l'atelier qu'ils avaient établi à l'hôtel de la marquise de Villeroy. Riches seulement d'industrie et de courage, ils travaillaient ces instruments de leurs propres mains. Bientôt cependant arrivèrent d'Angleterre à Paris quelques pianos qui trouvèrent accès dans les nobles familles, et la mode s'en établit avant même qu'on en eût le goût. Les frères Erard conçurent alors le projet d'affranchir leur pays du tribut qu'il payait à l'étranger pour cet objet de luxe. Ils fabriquèrent donc les petits pianos à deux cordes et à cinq octaves, les seuls qu'on connût alors, et bientôt leurs instruments, distingués par une perfection relative de construction, commencèrent à fixer l'attention publique. Cependant, des marchands d'instruments, membres de la corporation des luthiers de Paris, qui faisaient d'assez considérables bénéfices sur la vente des pianos étrangers, entreprirent de faire fermer les ateliers d'Erard, sous prétexte qu'il ne s'était pas conformé à certains règlements. Mais déjà le mérite de Sébastien était apprécié : il trouva des protecteurs puissants à la cour contre les efforts de l'envie, et le roi Louis XVI accorda aux frères Erard un brevet qui les maintenait dans leurs droits et portait défense de les troubler dans leur industrie. Ce brevet est du 5 février 1785. Les pianos à deux cordes et à cinq octaves fabriqués par Erard se distinguaient par un ressort en fil de cuivre placé sur l'étouffoir, au lieu du ressort en baleine trop faible dont les facteurs anglais faisaient alors usage, et par une pédale pour lever les étouffoirs, substitués aux incommodes leviers à la main dont j'ai parlé dans ma lettre précédente.

Vers 1790, les frères Érard commencèrent à fabriquer des pianos carrés à trois cordes et modifièrent le mécanisme par un faux marteau ou double pilote placé en intermédiaire entre la touche et le marteau. L'objet de cette modification du mécanisme primitif était de rectifier autant que possible l'action du marteau. Jusqu'en 1808 cette combinaison a été la seule dont les facteurs français aient fait usage pour les pianos carrés. Un peu plus tard, les frères Érard, à la sollicitation de plusieurs compositeurs, augmentèrent l'étendue du clavier dans la partie aiguë de l'instrument, et portèrent l'étendue totale à cinq octaves et demie, du *fa* grave à *ut* suraigu. Toute la musique de Haydn, de Mozart et de Clémenti (jusqu'à l'œuvre 42), la plupart des sonates et des concertos de Dussek, de Cramer et de Steibelt, avaient été composés pour le clavecin ou pour le piano à cinq octaves : de là vient que celui-ci resta encore longtemps en usage, et que lorsqu'on commença à écrire pour le piano à cinq octaves et demie, on eut soin de donner

(1) Voir les nos 34 et 35.

de deux manières les traits en notes élevées. A vrai dire, le piano de cinq octaves et demie n'était considéré que comme une exception. A Paris comme à Londres, on gravait en petites notes les passages qui lui étaient destinés, en les accompagnant de ces mots : *Notes additionnelles* ou *Additionnal keys*.

Les premiers grands pianos d'Érard, en forme de clavecin, furent construits en 1796. A cette époque, Sébastien était à Londres depuis quelques années, et y avait établi une maison pour la fabrication des harpes perfectionnées par son ingénieux mécanisme du mouvement simple à fourchette, dont je parlerai plus loin, et pour celle des grands pianos. Cependant ce dernier genre de fabrication ne fut pas mis immédiatement en activité dans son nouvel établissement. Le mécanisme anglais qu'Érard adopta pour les grands pianos fabriqués à Paris ne fut modifié par lui que dans la charnière du marteau, dans l'inclinaison un peu plus prononcée du levier ou pilote de ce marteau, et dans la forme de la pièce qui servait à régler l'échappement. Je ne répéterai pas ce que j'ai dit dans ma lettre précédente des fonctions de cet échappement et des motifs de son adoption dans le grand piano ; il me suffira de rappeler que la pièce qui fixait le marteau après que celui-ci avait frappé la corde, avait pour objet d'empêcher le rebondissement de ce même marteau contre la corde. Aucun inconvénient ne résultait de cette combinaison dans la musique classique de piano, au moment où le mécanisme à échappement fut imaginé, car elle ne se composait, pour les traits brillant et rapides, que de gammes, d'arpéges et de batteries. La répétition fréquente et rapide d'une même note n'y apparaissait jamais ; d'où il suit que la nécessité de remonter plusieurs fois le même marteau vers la corde avec vitesse n'existait pas. Mais précisément à l'époque où les grands pianos commençaient à être connus en France, Steibelt, alors fixé à Paris, et son compétiteur Hermann, introduisirent dans la musique de piano un nouvel effet qui consistait à répéter des notes sur la même touche dans un mouvement rapide, à l'imitation du *trémolo* des instruments à archet. Cette nouveauté eut du succès et devint bientôt un objet de mode. L'effet s'exécutait sans peine sur les pianos carrés, dans lesquels on avait conservé les mécanismes à pilote fixe et à double pilote ; mais il ne se produisait que difficilement sur les grands pianos, et seulement par des moyens factices. Je me souviens qu'on était alors obligé de placer les doigts sur le bord des touches et de les faire glisser successivement, de manière à laisser relever la touche qui devait répéter avant de la refrapper par le doigt suivant, ce qui exigeait un déplacement continuel de la position de la main. Les pianistes sortis des écoles de Clementi et de Hulmandel repoussaient comme une monstruosité ce procédé du mécanisme du toucher, et condamnaient l'effet qui ne pouvait se produire que par lui.

Longtemps après, la même opinion se soutenait encore par les virtuoses appartenant aux écoles classiques du piano. Kalkbrenner lui-même, dernier et brillant représentant de l'école pure de Clementi ; Kalkbrenner, qui avait vécu longtemps en Angleterre et avait pris l'habitude exclusive des pianos anglais, a nié jusqu'à ses derniers jours la nécessité d'un mécanisme matériel de la répétition, soutenant que dans les cas d'exception où l'on avait besoin de l'effet, on pouvait l'exécuter d'une manière régulière par le toucher. Dussek, grand artiste par le sentiment, l'élégance et la clarté du jeu, mais moins attaché aux principes d'école, parce que son talent s'était en quelque sorte formé sans maître ; Dussek, dis-je, se montrait plus conciliant, et croyait qu'on pouvait admettre l'effet nouveau de la répétition rapide des notes comme une conquête de l'art. Cet homme remarquable, arrivé à Paris vers la fin de 1808, eut bientôt après l'occasion de se faire entendre en public dans les concerts donnés à la salle de l'Odéon par Rode, Baillot, Lamare et par lui-même. Les pianos qu'il avait sous la main ne le satisfaisant pas, il s'adressa à la maison Erard pour le tirer d'embarras, et Sébastien satisfit à son désir par la conception d'un nouvel instrument dans lequel le clavier, au lieu d'être enfermé entre deux cloisons, comme il avait été jusqu'alors, fut placé à découvert en avant de l'instrument.

Le mécanisme de ce piano était conçu dans un système absolument différent de l'échappement des grands pianos du système anglais, car on n'y voyait ni échappement, ni attrape-marteau. Au lieu de pousser le marteau vers la corde par l'abaissement de la touche, Erard avait imaginé de suspendre ce marteau comme un levier à bascule. Un levier intermédiaire, également à bascule, étant poussé par la touche, faisait descendre avec lui une pièce articulée en forme d'étrier posée sur deux points de la queue du marteau, et celui-ci, attiré par ce mouvement basculaire, allait frapper la corde et retombait ensuite à une certaine distance où il était retenu ; mais les étriers articulés conservaient leur action sur lui, et pouvaient de nouveau le relancer à la corde autant de fois que cela était nécessaire, par le mouvement du doigt qui n'avait pas quitté la touche. C'est sur ce piano que Dussek se fit entendre avec un immense succès dans les concerts de l'Odéon en 1809 et 1810, et ce furent des instruments du même genre que jouèrent dans leurs brillants concerts, dix ou douze ans après, Moschelès, Herz et Liszt enfant.

Le temps était venu où des transformations allaient s'opérer dans la musique en général et dans la musique de piano en particulier. Insensiblement le développement progressif de la puissance sonore et de sa coloration par les nuances devint un besoin. Il fallut que le piano suivît en cela la marche de l'instrumentation. De nouveaux effets étaient devenus nécessaires : Hummel et Moschelès étaient entrés dans cette voie et demandaient à l'instrument de nouvelles ressources. Après les efforts faits pour l'amélioration du mécanisme du toucher, il fallait donc songer à augmenter le volume du son. J'ai dit dans ma deuxième lettre ce qu'on fit pour arriver à ce résultat, les difficultés qui se rencontrèrent pour assurer la solidité de l'instrument contre les causes qui pouvaient la compromettre dans le nouveau système, et enfin les progrès que l'expérience a fait faire. Depuis longtemps Sébastien Erard, accoutumé à donner des preuves de l'inépuisable richesse de son imagination dans les nécessités de l'art, ne pouvait rester en arrière dans ces circonstances.

Longtemps occupé de son admirable invention de la harpe à double mouvement, il venait de porter à sa dernière perfection cet effort de son génie, lorsqu'il prit la résolution de faire dans le piano une révolution qui ne serait pas moins radicale. A l'examen des problèmes qu'il s'est proposé pour donner aux exécutants les moyens suffisants d'expression de toutes les nuances et de toutes les délicatesses du toucher, on serait tenté de croire qu'il avait prévu par intuition les nécessités de l'avenir. La solution de ces problèmes présentait de si grandes difficultés, que, nonobstant une imagination féconde en ressources et une connaissance étendue des principes de la mécanique, il fallut à Sébastien de longues méditations pour triompher des obstacles accumulés dans l'objet qu'il se proposait. Ce ne fut qu'en 1825 qu'il eut enfin terminé son œuvre, et qu'il prit en Angleterre son brevet d'invention (*patent*) pour dix ans. Il n'en recueillit pas immédiatement les fruits par la fabrication ; car il ne suffisait pas d'avoir inventé, il fallait exécuter, et pour cela il fallait former des ouvriers capables de bien faire un mécanisme qui exige autant de délicatesse que de précision. Peut-être Erard n'aurait-il pu venir à bout de son dessein s'il n'y avait eu dans ses ateliers des ouvriers accoutumés au fini du travail par la fabrication des pièces de la harpe à double mouvement. Cependant Sébastien n'était pas destiné à voir le succès couronner son entreprise. Dès longtemps il avait conçu le projet d'un grand orgue expressif dont il avait exécuté le modèle en France à l'aurore de la révolution de 1789. Préoccupé de la pensée de cet instrument, dont le principe était complétement différent des divers systèmes de sons d'orgue nuancés exécutés en divers pays, il revint à Paris au commencement de 1826, et s'y livra à la construction d'un bel instrument de ce genre qui parut à l'exposition française peu de temps après. Non satisfait du succès qu'obtint cet orgue, Erard voulut aller plus loin dans l'instrument qui lui fut demandé pour la chapelle des Tuileries, et y fit un clavier particulier sur lequel l'expression se faisait sur chaque touche par la pres-

sion des doigts. Cet orgue était terminé, et l'on était occupé à le monter dans la chapelle royale, lorsque le château fut envahi dans les journées de la révolution de 1830 ; les tuyaux et les pièces mécaniques de l'instrument furent enlevés par le peuple et jetés dans les rues. Déjà affaibli par l'âge et l'altération de sa santé, Sébastien, vivement affecté de ces événements, sentit bientôt après sa fin s'approcher, et la mort ne lui laissa pas le temps de jouir du succès de son grand piano. C'est à son successeur, M. Pierre Erard, maintenant propriétaire des deux grandes fabriques de Paris et de Londres, qu'était réservé le soin de mettre en lumière cette belle invention et de la compléter par toutes les améliorations des diverses parties de l'instrument avec lesquelles elle devait se combiner. Le premier piano perfectionné de cette espèce avait été construit en 1828, si j'ai bonne mémoire; M. de Bériot, frappé de ses qualités remarquables, en fit l'acquisition. Cependant les avantages de ce nouveau système ne furent pas compris immédiatement; on ne les repoussait pas ouvertement, mais on mettait en doute leur utilité. Telle était la situation des choses en 1835, que le brevet était près d'expirer, et que M. Erard était loin d'être rentré dans les dépenses qu'il avait faites pour cet instrument. Une demande fut formée pour la prolongation du brevet pendant sept années, et sur l'enquête qui fut faite, cette prolongation fut accordée. Depuis 1842, l'invention d'Erard est tombée dans le domaine public; mais le fini et la précision qu'elle exige ont effrayé les facteurs qui auraient été tentés de l'imiter, et jusqu'à ce jour aucune concurrence ne s'est élevée, soit en France, soit en Angleterre. Essayons d'expliquer les moyens par lesquels Sébastien a résolu les problèmes qu'il s'était proposé.

Suspendu par une charnière d'une construction aussi légère que solide, le marteau ne reçoit pas directement son action de l'abaissement de la touche, mais est mis en mouvement vers la corde par le moyen d'un levier intermédiaire poussé par un pilote mobile enfourché dans la touche. L'objet principal de ce levier intermédiaire est d'augmenter la vitesse et l'action du marteau, sans ajouter au poids du levier générateur, c'est-à-dire de la touche, et sans ralentir son mouvement. Ce levier intermédiaire remplit aussi deux autres fonctions, à savoir, de donner plus de vigueur au coup de marteau, et surtout d'assurer la solidité du mécanisme en divisant l'effet du choc de la touche, avant qu'il arrive au centre du marteau, d'une part sur le centre du levier, et de l'autre sur le centre du pilote monté sur ce levier.

Un point d'arrêt est établi dans le mouvement du pilote monté sur le levier intermédiaire, pour opérer l'échappement. L'effet étant produit, le marteau qui a frappé la corde retombe en un point de contact avec le levier intermédiaire qui le fixe de manière qu'il ne peut ni rebondir à la corde, ni s'en éloigner.

Ces mouvements étant accomplis, la solution des problèmes que s'est proposé Erard commence, le doigt n'ayant pas quitté la touche ; car un levier oblique monté à charnière sur la tige du support du marteau, et mis en contact avec le levier intermédiaire par un ressort, commence une nouvelle action sur le marteau pour le renvoyer à la corde autant de fois qu'il est nécessaire, à tous les degrés de délicatesse ou de force; obéissant en cela au sentiment de l'artiste, qui peut laisser remonter la touche d'aussi peu ou d'autant qu'il veut, et qui obtient toujours du mécanisme la réalisation de ce qu'il a voulu faire. Telle est la combinaison des mouvements de ce mécanisme, que l'impulsion du doigt sur la touche, quelle qu'elle soit, se distribue en raison de l'effet à produire sur les divers agents de la volonté de l'artiste. Ce qu'il faut de force et de mouvement à l'un de ces agents, l'autre le lui cède aussitôt par un retour moelleux. Il suffit pour faire parler le marteau dans un *pianissimo* absolu, de laisser remonter la touche de l'épaisseur d'une carte. Veut-on augmenter la force, on n'a qu'à laisser à chaque coup la touche se lever un peu plus, et par degrés, jusqu'à ce qu'on emploie toute la profondeur du clavier; on aura toutes les nuances du *crescendo*.

Au premier aspect on ne peut se défendre d'être frappé de l'idée de complication dans ce nombre considérable de pièces et de ressorts : c'est en effet ce que les gens du métier ont reproché à la belle conception de Sébastien ; mais il s'est toujours défendu contre cette attaque, disant qu'il n'y aurait complication que si tous les effets dont il a voulu doter l'art de jouer du piano pouvaient être produits par des moyens plus simples ; mais que si l'on ne pouvait arriver à diminuer le nombre d'agents et de mouvements qu'en perdant des résultats nécessaires à cet art, il était évident qu'il n'avait mis dans son mécanisme que ce qui devait y être. A l'égard des craintes qu'on affectait de montrer sur la solidité de ce mécanisme, il ajoutait qu'elles étaient d'autant moins fondées, que le choc produit par l'abaissement de la touche se répartit sur quatre centres, et conséquemment opère son effet par les moindres efforts et les moindres frottements possibles. Au reste, l'expérience a démontré la justesse de son raisonnement, surtout depuis que les ouvriers, devenus plus habiles dans les détails de la construction, leur ont donné toute la perfection du fini.

J'ai dit précédemment que les pianistes des anciennes écoles avaient condamné la répétition rapide des notes comme un effet étranger à la nature du piano et contraire à la position régulière de la main. Cependant en vain repousse-t-on une nouveauté qui s'introduit dans l'art : elle triomphe toujours des résistances, et devient bientôt une nécessité pour ceux mêmes qui n'en voulaient pas. Après avoir condamné la répétition comme inutile, et enveloppé dans la même proscription le mécanisme de la double action destiné à l'exécuter, on s'est vu contraint, par les transformations de la musique de piano, d'adopter enfin ce qu'on avait longtemps repoussé. Aujourd'hui, la nécessité du mécanisme de la répétition n'est plus mise en doute : il a donc fallu chercher les moyens de la réaliser par divers systèmes pendant la durée du brevet de la maison Érard. Il n'est pas de mon sujet d'examiner les motifs qui ont empêché les facteurs français et anglais de faire usage du mécanisme d'Érard, depuis qu'il est entré dans le domaine public ; je me borne à constater que divers systèmes sont mis aujourd'hui en pratique pour la production de l'effet cherché ; toutefois, je dois dire que, bien que ces systèmes atteignent au but de la répétition, le mécanisme d'Érard a sur eux des avantages qui sont avoués par tous les grands pianistes, surtout dans les effets où la répétition exige de la force. Ainsi que je viens de le dire, ce mécanisme seul a, jusqu'à ce moment, la faculté de produire la progression de nuances la plus complète et en même temps la plus délicate.

Le mécanisme de la production du son, quelque parfait qu'il fût, serait insuffisant pour colorer l'expression musicale, si l'on n'y ajoutait la faculté d'étouffer ce son avec promptitude, quand l'effet est nécessaire. On sait que cette faculté est le résultat de l'*étouffoir*, qui fonctionne aussitôt que le doigt quitte la touche. Dans plusieurs systèmes de construction de piano, l'étouffoir agit sur les cordes par son poids. Ce poids a été longtemps un obstacle à la légèreté du clavier, parce que, placé à l'extrémité du levier de la touche et loin du centre de celle-ci, il exerçait sur elle une résistance qui ne pouvait être vaincue que par l'énergie du toucher. D'autre part, si, pour diminuer ce poids, on faisait l'étouffoir trop léger, il étouffait mal et laissait se produire la confusion des sons. Sébastien Érard, qui, dans son piano de 1809, où se trouvait le premier essai du mécanisme de la répétition, n'avait pas disposé l'étouffoir autrement, l'a placé au-dessus des cordes dans son nouveau système de 1824. Cet étouffoir est poussé par un ressort vers la corde, dans l'état de repos de la touche, et étouffe bien le son. Lorsque la touche s'abaisse, le levier intermédiaire, poussé par le pilote agissant sur son centre, fait descendre l'étouffoir par un crochet placé à son extrémité, et le son vibre librement jusqu'à ce que, la touche se relevant, l'étouffoir reprend sa place primitive et opère son effet. Dans ce système, aucun poids ne se fait sentir sur la touche ; car c'est par les centres du pilote mobile et du levier intermédiaire que l'étouffoir est abaissé et que l'action du ressort est vaincue.

Après avoir exposé dans ce qui précède ce qui a été fait par M. Sébastien Erard pour le mécanisme du toucher du piano, il me reste à dire ce que lui et M. Pierre Erard, son successeur, ont fait pour l'augmentation de puissance et de pureté du son. Dès 1809, Sébastien s'était

occupé de cet objet dans le grand piano qu'il construisit comme premier essai du mécanisme de répétition, et y avait introduit de notables améliorations, qui toutefois n'ont porté leurs fruits que lorsque l'instrument a été monté de cordes beaucoup plus grosses, susceptibles d'être attaquées avec plus d'énergie. La première de ces améliorations consiste en un épaulement qui s'appuie contre la barre de fer placée derrière le sommier des chevilles, et s'incline vers le plan du sommier de manière à donner de la fermeté aux cordes, à les soutenir et à augmenter leur tension jusqu'à la place où se trouvait autrefois la pointe du sillet. La seconde amélioration consistait à remplacer ce sillet et ses pointes par des *agrafes* percées de trois trous pour les trois cordes de chaque note, lesquelles cordes, au lieu de faire un angle de côté, comme sur les pointes de l'ancien sillet, en faisaient un de haut en bas et direct dans le sens de la direction de la corde vibrante. Ces améliorations ont été conservées dans le piano actuel, et perfectionnées par un petit épaulement en avant et en arrière de l'*agrafe*, dont le nom est du reste assez mal choisi, car l'objet dont je parle n'a aucune ressemblance avec une agrafe véritable. Quoi qu'il en soit, ces améliorations, placées aujourd'hui dans le domaine public, et dont plusieurs facteurs font usage, ont acquis bien plus d'importance depuis que la grosseur des cordes, mieux proportionnées à leur longueur, ont acquis une rigidité qui rend leurs vibrations plus puissantes.

Le système de barrage en fer au-dessus des cordes, combiné avec la plaque métallique pour l'attache des cordes, a, jusqu'à ce moment, contribué puissamment à la liberté des vibrations et à la tenue de l'accord. Des réclamations se sont élevées de part et d'autre concernant la priorité d'invention de ces moyens de solidité et de sonorité : je n'ai pas qualité pour juger ce procès, et je veux éviter d'ailleurs tout ce qui tient aux questions de personnes et d'amour-propre; questions toujours irritantes et de peu d'intérêt pour le public et pour l'art. Je me borne donc à constater la part que MM. Erard ont eue en ce qui concerne l'amélioration de la sonorité par ces moyens; moyens utiles jusqu'à ce moment, mais que l'avenir verra peut-être remplacer par d'autres.

Des discussions se sont également élevées à l'égard de l'emploi de la barre métallique transversale, dont l'invention est disputée. Quoi qu'il en puisse être des droits de chacun dans cette affaire, il est certain que cette barre constitue une amélioration très-importante de la sonorité du piano, car son effet consiste à amortir le coup du marteau sur les cordes et à faire entendre le son pur.

M. Pierre Erard, dans ses grands instruments de la date la plus récente, a introduit deux modifications dont les résultats sont très-heureux. On sait que les vibrations d'une corde sont d'autant plus pures que les corps qui lui servent de point d'appui sont plus immuables et privés de tout ébranlement quelconque. Ce principe a conduit M. Erard à substituer au sommier en bois, un sommier en cuivre pour le placement des chevilles, convaincu que par là les cordes acquerraient une beaucoup plus grande fermeté à leur point d'attache, et conséquemment que leurs vibrations seraient plus puissantes et plus pure. L'expérience a justifié sa prévision.

Enfin, une dernière amélioration de la sonorité de l'instrument se manifeste dans les derniers ouvrages de M. Erard, en ce qui concerne la basse. Cette amélioration consiste dans la monture des notes les plus graves par une seule corde d'acier très-grosse filée d'un laiton également fort. Déjà précédemment on avait renoncé à l'emploi des cordes de cuivre filé pour ces notes, parce qu'on avait reconnu d'une part, que le cuivre est beaucoup plus que l'acier impressionné par les variations de la température, et par conséquent que les cordes faites de ce métal conservent moins bien leur accord; en second lieu, que le cuivre s'oxidant sous diverses influences, devient sec et cassant. Dans les anciens pianos, dont une partie de l'étendue était montée en cordes de cuivre, on remarquait en effet que celles-là se rompaient beaucoup plus fréquemment que les cordes d'acier. Les grosses cordes d'acier filé en laiton très-fort ont une tension beaucoup plus grande que les autres, et de leur rigidité résulte un son pur et puissant. Une seule de ces cordes formant le corps sonore de chaque note, leur accord est bien plus satisfaisant que ne peut être celui de deux cordes; car l'accordeur n'a pas à chercher un unisson qui ne saurait être parfait, ni se maintenir, en supposant qu'on l'eût trouvé; car l'homogénéité identique et absolue de deux cordes est un phénomène qui ne peut guère se rencontrer dans cette alliance de deux métaux différents.

J'arrive maintenant à la description des instruments placés à l'exposition par M. Erard, dans les deux départements anglais et français. J'y ai remarqué une grande variété de modèles, à savoir : 1° un grand piano en bois de rose avec des ornements en bronze doré d'une grande richesse, dont la valeur est estimée plus de 25,000 fr.; 2° un grand piano qui a les dimensions ordinaires de longueur, mais dont la largeur est d'environ 6 pouces plus grande que celle des grands pianos ordinaires; 3° plusieurs grands pianos de Londres et de Paris, dans les dimensions habituelles; 4° deux grands pianos du petit modèle; 5° un piano carré; 6° des pianos droits à cordes obliques, dits *pianos cabinets*; 7° des pianos droits de petit modèle, à cordes verticales, appelées en Angleterre *cottages*; 8° un grand piano avec clavier de pédales; 9° des harpes riches et très-ornées, à six octaves et six octaves et demie. On assure que l'ensemble de ces instruments représente un capital d'environ 150,000 francs.

Les trois grands pianos ornés d'une manière extraordinaire et sortis des ateliers de M. Erard, de MM. Broadwood et de MM. Colard et Colard, ont été placés isolément comme des exceptions dans la grande galerie inférieure du Palais de Cristal. Celui de M. Erard est un magnifique instrument sous tous les rapports; mais je le considère aussi comme une exception à cause de son luxe. Un palais est destiné à le recevoir, il en sera un très-bel ornement; mais il y figurera vraisemblablement plus comme meuble que comme piano. Je me hâte donc d'arriver aux autres pianos, destinés à rester d'une manière plus active dans le domaine de l'art.

Le piano du plus grand modèle a, comme les autres grands pianos d'Erard, sept octaves de *la* en *la*. La plus grande largeur donnée à l'instrument a pour objet d'écarter un peu plus les cordes, afin de laisser à l'air circulant autour de ces cordes un champ plus vaste de vibration. La nouveauté la plus remarquable introduite dans cet instrument consiste en un sommier avec châssis complet en métal fondu d'un seul jet, pour donner à l'attache des cordes la plus grande fermeté possible, d'où doivent résulter pour ces cordes des vibrations plus énergiques et plus pures. Je viens de dire que cette construction est une nouveauté; toutefois cela n'est pas exact, car un jeune facteur de Paris, dont le nom m'échappe en ce moment, a présenté à l'exposition française de 1849 un piano dans lequel se trouvait un sommier en fer avec châssis de même métal. M. Marloye, connu par ses beaux instruments d'acoustique, membre du jury de cette exposition et rapporteur pour les instruments de musique, a donné alors beaucoup d'éloges à cette innovation, à cause du principe dont j'ai parlé précédemment. Toutefois, je n'ai pas appris que cette innovation ait été exploitée depuis lors; M. Erard, en l'introduisant dans ses grands pianos construits à Londres, en a obtenu une très-grande puissance sonore. Le mécanisme est celui de tous ses grands pianos, c'est-à-dire celui de la double action inventé en 1824, dont j'ai donné précédemment l'analyse. Les autres grands pianos présentés à l'exposition par M. Erard, soit de Paris, soit de Londres, sont du modèle ordinaire. Leur qualité sonore, puissante et distinguée, a ce caractère incisif et pénétrant qui a de la portée au loin et qui convient particulièrement pour les pianos de concert.

Le petit format du grand piano destiné aux salons, et auquel M. Erard donne en Angletere le nom de *short-grand* (grand-court), est dans les conditions des autres grands instruments, sauf la longueur des cordes de la basse, laquelle est diminuée. Ces pianos ont aussi sept octaves de *la* en *la*. Les deux instruments de ce genre qui sont à l'ex-

position, tant dans le département anglais que dans le français, ont une remarquable puissance et clarté.

Le piano carré ne figure que dans le département français. M. Erard a modifié la forme de cet instrument, en lui ôtant les angles droits de la partie postérieure et les creusant en courbe régulière. Par cette modification, la forme est plus gracieuse, n'offrant plus aux yeux cette table longue et carrée dont l'aspect rappelait celui du billard. La qualité de son de cet instrument est brillante, argentine, et dans toute l'étendue du clavier elle a beaucoup d'égalité.

Le piano droit, à cordes obliques, est en son genre un bel instrument dont la sonorité surpasse celle qu'on a obtenue jusqu'à ce jour dans les pianos de cette forme. Il se distingue de ceux que M. Erard a fabriqués jusqu'à ce jour par l'application du mécanisme à répétition construit sur le même principe que celui des grands pianos. Quant aux pianos à cordes verticales d'un moindre format, s'ils n'ont pas la puissance qui ne peut s'obtenir avec des cordes courtes dans la basse, ils ont une qualité de son clair et argentin qui en fait des instruments fort agréables.

Le piano avec un clavier de pédales est du nouveau modèle le plus grand dont j'ai donné précédemment la description. L'idée de l'application d'un clavier de pédales au piano n'est pas absolument nouvelle ; j'ai même vu un clavecin ancien auquel on en avait mis un, et je crois me rappeler que Jean-Sébastien Bach en possédait un autre. Sébastien Erard avait fait aussi, il y a bien longtemps, un clavier de pédales d'une octave, dont la caisse sonore était séparée et pouvait se placer sous tous les pianos; j'ai joué ce clavier il y a plus de trente ans. Le rédacteur du *Newton's patent Journal* m'apprend que MM. Coventry et Hollier, facteurs de Londres, ont aussi fabriqué des pianos à pédales il y a quelques années ; mais il avoue que cette combinaison dans le piano de M. Erard est supérieure à tout ce qu'il avait vu précédemment (1). La puissante sonorité de cet instrument se prête à merveille à l'application d'un clavier de pédales de deux octaves tel que M. Erard l'a établi, et la combinaison des deux mains réunie à l'exécution des pieds produit un effet qui surpasse tout ce qu'on peut obtenir sur un autre grand piano, quel que soit d'ailleurs le talent de l'artiste par qui celui-ci est joué. Un pareil instrument peut seul fournir les ressources nécessaires pour l'exécution des pièces d'orgue magnifiques de J.-S. Bach et des autres grands organistes de l'Allemagne. Peu d'organistes ont à leur disposition des instruments sur lesquels ils puissent s'exercer pour former leur talent : un piano semblable à celui de M. Erard leur tiendrait lieu d'un orgue.

A côté des beaux instruments dont je viens de donner la description, se trouvent plusieurs harpes aussi remarquables par la beauté de leurs sons que par l'excellence de leur mécanisme. Toutes ces harpes sont à double mouvement. Je ne donnerai pas ici l'analyse de cette importante invention, maintenant connue dans toute l'Europe, et que j'ai analysée autrefois dans la *Revue musicale*. Dans la polémique que j'eus à soutenir, en 1828, contre Naderman, en faveur de cet instrument, j'annonçais que la harpe à mouvement simple disparaîtrait, et qu'il ne resterait plus que cette même harpe à double mouvement, objet des violentes attaques de mon antagoniste. Je ne savais pourtant pas moi-même que ma prédiction se réaliserait sitôt et d'une manière si complète. Dans les instruments de ce genre placés à l'Exposition, on n'a rien ajouté à l'invention de Sébastien Érard ; car, par une rare exception, cette invention est sortie à l'état de perfection du cerveau de son auteur ; la seule différence entre ces harpes et celles qui se fabriquaient il y a quelques années, c'est que l'étendue des dernières a été poussée jusqu'à six octaves et demie.

FÉTIS père.

(1) We must say, however, that Messrs. Erard's adaptation is superior to any former ones we have seen.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise de JOSEPH.

Méhul est une des plus belles gloires artistiques de la France : il a excellé dans tous les genres de l'art musical. Ses symphonies, ses ouvertures d'*Euphrosine*, de *Stratonice*, de *Timoléon* et du *Jeune Henri*, sont des chefs-d'œuvre de forme classique et d'inspiration. Il suffit de citer : *Femme sensible, entends-tu le ramage? Un beau troubadour béarnais*; *Accusé du meurtre d'un père*; *A peine au sortir de l'enfance*, pour prouver qu'aucun compositeur n'a mieux compris que lui la romance dramatique, mélodies basées sur la déclamation musicale vraie, et toujours empreintes de mélancolie et de distinction.

Quel est l'auditeur qui ne sera convaincu, en écoutant le quatuor de l'*Irato* : *Jurons, jurons de les aimer toujours*, qu'on ne peut pousser plus loin la verve comique, l'étincelante gaîté ?

Quel est le Français un peu digne de ce nom qui ne se sente ému, enthousiasmé à cette noble mélodie, à la fière harmonie que Méhul a mise sur ces paroles : *La République nous appelle*, que son collaborateur Chénier avait intitulées *le Chant du départ ?*

Méhul a composé vers le même temps, en bon citoyen, en artiste grave et convaincu qu'il était, des cantiques pour célébrer le culte des théophilanthropes, fondé par Laréveillère-Lépaux, l'un des cinq directeurs, et qui était aussi un homme grave et consciencieux, faisant tache parmi nos cinq rois à terme, comme les désignait alors le général Bonaparte.

Les hymnes religieux écrits pour les théophilanthropes n'ont pas été gravés, et ils ont même été égarés. Ils étaient, de toutes ses compositions, celles que Méhul (il me l'a dit) estimait le plus. Il fut curieux et bien intéressant pour moi, qui étais son disciple, de voir avec quelle philosophie et quelle douceur de grand artiste il supporta la mesure brutale qui le mit brusquement à la porte de l'appartement qu'il occupait au Conservatoire en 1814, pour le punir, sans doute, d'avoir pensé et prouvé que le patriotisme n'est pas incompatible avec le génie et le talent. « Telles sont, au reste, la grandeur et la beauté de ses accents, dit Alexandre Duval, dans sa préface de *Joseph*, que si les révolutions et les discordes civiles parvenaient à nous enlever le peu de liberté dont nous jouissons, l'amour de la patrie, grâces à Méhul, ne s'éteindrait pas, du moins, dans les âmes. Ses chants du *Départ* et de *Roland*, comme ceux du Tyrthée de la révolution (Rouget de Lisle), procureraient encore, en inspirant des victoires, la conquête de la liberté. »

Il est assez amusant de voir dans cette préface comme le susdit Alexandre Duval traite, dans son style bonhomme, la tragédie de Baour Lormian, mise par lui en libretto fort médiocre. Il avait cependant puisé son opéra dans ces vers que dit Azael à Joseph, et qui sont fort beaux :

Cet empire, que Dieu frappe de sa colère,
Ne retrouve qu'en vous son appui tutélaire ;
Pharaon vous remet le pouvoir souverain ;
Tout fléchit sous vos lois ; et lorsqu'un ciel d'airain
Sur nous, de ses fléaux, étendant les ravages,
A la stérilité condamne ces rivages,
Vos soins vers l'Orient par la faim tourmenté,
Verse les dons heureux de la fertilité.

Au reste, Duval nous dit que cet opéra fut fait pour notre première scène lyrique ; mais comme il avait promis de *livrer la besogne* en quinze jours, sauf à rimer les récitatifs après coup, il fut prêt au terme dit, avec le dialogue en prose toutefois ; et comme le compositeur s'en contenta, l'ouvrage fut donné au théâtre de l'Opéra-Comique ; mais il aurait été mieux placé au grand Opéra, surtout si, au lieu de sa prose naïvement biblique, le compositeur eût eu à s'exercer sur des vers comme ceux que nous venons de citer.

L'ouvrage fut aussi bien joué que chanté par Elleviou-Joseph, Solié-

Jacob, Gavaudau-Siméon et Mme Gavaudau-Benjamin. Voué par le hasard au chiffre sept, la première représentation eut lieu le 17 février 1807 et repris en 1817. Le succès ne fut pas éclatant à la première représentation ; mais il se consolida ensuite, puis il grandit dans les départements, à l'étranger et surtout en Allemagne, où cette partition est considérée comme la plus belle de Méhul. Rien en effet de plus biblique, de plus coloré d'antiquité, de mieux déclamé en musique, de plus magistralement beau que cette grande élégie de mélodie et d'harmonie primitives.

Méhul, qui avait traité, comme nous l'avons dit plus haut, tous les genres de musique avec cette profonde sagacité et ce génie qui le caractérisaient, Méhul avait deviné, dans son esprit progressif, qu'il nous fallait l'oratorio dramatique, et il nous donna son admirable *Joseph*, comme, plus tard, Rossini composa son *Moïse* pour le théâtre *San-Carlo*. Ces partitions sont les deux modèles de l'oratorio moderne. La prière de *Moïse*, que le *maestro di gran'genio* écrivit en une heure comme remplissage de scène, et pour masquer le passage de la mer Rouge par les Israëlites qui provoquait l'hilarité du parterre à Naples ; la prière du matin de ces mêmes Israëlites dans le désert de Memphis, sur les bords du Nil, et plusieurs autres morceaux du *Joseph* de notre Méhul, sont du domaine de cette musique avec laquelle on fonde des religions.

La reprise de ce bel ouvrage est une nouvelle bonne fortune du genre de celle de *Richard Cœur-de-Lion*, du *Calife de Bagdad*, du *Tableau parlant*, etc. Celle-ci est plus artistique, plus musicale surtout, et sera plus durable par conséquent. L'heureux et habile directeur de l'Opéra-Comique a compris cela, car il a orné, embelli cette reprise de toutes les coquetteries, de toutes les séductions de beaux décors, et d'une riche mise en scène. La vue des bords variés et sinueux du Nil offre à l'œil du spectateur la vue d'un panorama oriental et magique. Les costumes décèlent un goût et un style d'artiste.

M. Riquier-Delaunay s'est aussi fort bien dessiné dans le rôle de Joseph ; il en a le physique d'abord, ce qui l'a rendu, comme il le dit à son confident, *victime de l'odieuse perfidie d'une femme* ; sa figure est expressive, et sa voix dont on craignait la faiblesse a paru suffisante : elle est juste, ce qui est un grand point ; mais il doit veiller à ne la point forcer, ce qu'il a fait dans le troisième couplet de la romance du premier acte. Au reste, cette narration musicale si naïve, si pure de mélodie, est fort bien écoutée, ce qui est mérite aussi, par Carvalho, qui jouait Utobal.

Bussine n'a pas, dans le personnage de Jacob, l'ampleur et l'aplomb d'un chef de dynastie patriarcale ; mais il finira par l'acquérir, et sa voix onctueuse et pure en ressortira d'autant.

Couderc a joué Siméon en Caïn passionné, chaleureux et repentant, en bon comédien enfin, et comme un digne héritier de Gavaudan, acteur peu chanteur, mais d'un talent varié, et qu'on avait surnommé le Talma de l'Opéra-Comique.

Mlle Lefèvre a jeté dans ce drame biblique, sérieux et primitif, sa voix pure, naïve et sympathique, de façon à devenir le Benjamin du public comme elle est celui de Jacob. Nous l'engagerons cependant à donner un peu plus de mouvement à la charmante et suave romance : *Ah! lorsque la mort trop cruelle*, etc., qui est un simple récit de ce qui se passe dans sa famille, récit, mélodie coulante et naïve, qui doit être exempte de toute vibration pouvant faire croire surtout que c'est une cantatrice qui dit cela. Si cette romance *andante poco allegretto*, a été prise trop lentement, l'*allegro moderato* du final : *O mon Joseph, cher enfant de mon cœur!* a été, par une compensation qui n'en est pas une, dit trop vite, et les quatre noires des violoncelles, dont la première est détachée et les trois autres coulées, pas assez prononcées, pas assez mariées, fondues avec les trois voix dessinées là d'une façon si suave et si expressive.

A cela près de ces taches légères qu'il sera facile de faire disparaître aux représentations suivantes, le chef-d'œuvre de Méhul a été dignement interprété par les acteurs, l'orchestre et les choristes : c'est donc un succès d'argent et d'art.

HENRI BLANCHARD.

FAVART,

SA VIE ET SES LETTRES.

(Sixième article.) (1)

Venons aux rapports de Favart et de Gluck ; faisons le compte de ce que la gloire du grand artiste dut au zèle de l'humble écrivain, qui en retour espérait bien plus d'honneur et de profit que ne lui en rapporta leur alliance. On se souvient que dès l'année 1760 Favart avait expédié à Gluck *Cythère assiégée* et *l'Isle de Merlin*, deux œuvres bien légères pour la puissante main du compositeur. Il est vrai que Gluck n'avait encore composé aucun de ses chefs-d'œuvre. En 1762 il écrivit *Orféo ed Euridice* pour le théâtre de Vienne, et vers le mois de janvier 1763 il fut question d'en publier la partition à Paris. Sur la demande du comte Durazzo, Favart se chargea d'en diriger la gravure. La dépense fut estimée à 800 livres. C'était le taux fixé par Mondonville, *qui s'y connaissait par expérience*, ainsi que le remarquait Favart, et Favart ajoutait : « Mondonville en parcourant l'*Orphée* s'est extasié » sur le talent de M. Gluck, et, *n'en déplaise aux compositeurs italiens*, » je crois que son suffrage est de quelque poids. » Il l'est surtout pour Mondonville ; il honore son jugement, à lui, qui, le premier de tous les musiciens français, fut admis à déchiffrer l'œuvre du compositeur germanique et à en dire son sentiment.

Duni et Philidor furent aussi consultés : on leur communiqua le manuscrit. Le premier ne vit que les fautes du copiste, et déclara que pour 500 livres il ne se chargerait pas de les corriger. Philidor se montra beaucoup moins difficile, et offrit de corriger ces fautes gratis, ne demandant qu'un seul exemplaire pour prix de son travail. « Il a » examiné l'opéra avec attention, écrit Favart (9 avril 1763) ; il trouve » que les fautes du copiste se réduisent à un petit nombre. Il a été » enchanté de la beauté de l'ouvrage ; en plusieurs endroits il a versé » des larmes de plaisir. Il a toujours eu la plus grande estime pour » les talents du chevalier Gluck ; mais son estime se porte jusqu'à la » vénération depuis qu'il connaît *Orphée*. Ainsi, nous pouvons faire » graver tout de suite, sans être obligés d'attendre l'arrivée de » M. Gluck. J'attends, à ce sujet, les ordres de Votre Excellence et le » dessin du frontispice que je dois faire exécuter. Je n'emploierai que » des artistes habiles et honnêtes gens. Vous pouvez être sûr, Mon» seigneur, qu'il n'y aura pas d'exemplaires furtifs, et qu'aucun ne » paraîtra sans la permission de Votre Excellence. » Dans une autre lettre, du 4 mai, Favart dit encore : « Grâce à M. Philidor, nous pro» cédons à la gravure d'*Orphée*. J'ai marqué à Votre Excellence que le » célèbre musicien, admirateur des talents de M. Gluck, s'était dé» claré patron de cet ouvrage, dont il ambitionne l'honneur d'être » parrain. »

Gluck se proposait alors de venir à Paris, en quittant Bologne, où il était allé pour l'ouverture du nouveau théâtre. Le comte Durazzo l'annonçait à Favart en ces termes : « Je le recommande à votre » amitié. Il aura un mémoire de ce qu'il faut pour le service de la » cour pour l'année prochaine, et je vous prie de vous le faire commu» niquer, au cas que je n'aie pas le temps de vous en envoyer un » double. Le premier ordre que je lui donne est de vous expliquer à » peu près le goût d'ici, et de s'en rapporter à tout ce que vous direz. » Je vous enverrai aussi la lettre que je voudrais mettre à la tête de » l'impression de l'*Orphée*, qu'il faudra faire corriger d'abord que » Gluck sera arrivé, à quoi *je vous prie de le forcer*, parce qu'il est » *naturellement indolent* et *très-indifférent sur ses propres ou*» *vrages*. »

Favart, comme on le pense bien, se faisait fête du voyage de

(1) Voir les numéros 30, 31, 33, 34 et 36.

Gluck, et se promettait de l'avoir pour hôte ; il lui écrivait à cette occasion : « Monseigneur Durazzo me marque que vous devez venir à » Paris dans le courant de ce mois. Il n'est pas permis aux amateurs » des talents d'ignorer votre réputation. Je n'ai pas l'honneur de vous » connaître personnellement, mais j'ai toujours désiré cet avantage. » Puis-je me flatter que vous répondrez à mon empressement? Oui, » j'ose l'espérer par la considération que j'ai toujours eue de votre » mérite. Par cette raison je compte que vous ne prendrez pas d'autre » logement que chez moi. J'ai dans ma maison un appartement meublé » à vous offrir ; vous y trouverez un bon clavecin, d'autres instru- » ments, un petit jardin et toute liberté, c'est-à-dire que vous serez » comme chez vous, et que vous ne verrez que qui bon vous semblera. » Quoique dans un quartier des plus bruyants de Paris, notre maison, » entre cour et jardin, est une espèce de solitude où l'on peut travailler » tranquillement, comme à la campagne. Si je suis assez heureux, » monsieur, pour que vous acceptiez mes offres, je vous prie de m'a- » vertir du jour de votre arrivée. Mon adresse est rue Mauconseil, » près la Comédie-Italienne, vis-à-vis la grande porte du cloître Saint- » Jacques de l'Hôpital. J'ai l'honneur d'être, avec tout le respect » qu'on doit aux talents, etc. » Vous remarquez le style de l'époque : toujours les *talents*, jamais le *talent*, comme on le dit de nos jours, par contraste avec d'autres substantifs comme *libertés, délicatesses, gloires, élégances*, qui du singulier ont passé au pluriel.

Le voyage de Gluck n'eut pas lieu ; ce fut l'incendie de l'Opéra qui changea la destination du grand homme. Il montait dans sa chaise de poste à Bologne pour se rendre à Paris, lorsqu'il reçut une lettre du comte Durazzo qui le rappelait à Vienne, par le motif que l'Opéra étant brûlé, son voyage devenait inutile ; et c'est ainsi que la venue de Gluck en France fut ajournée de onze années entières. A son retour, le comte Durazzo fit arranger pour lui un vieux canevas de Lesage, les *Pélerins de la Mecque*, et lui en commanda la partition. Pour se dédommager, Gluck écrivit peu de temps après celle d'*Alceste* sur un libretto de l'auteur d'*Orphée*, le Florentin Calzabigi ; mais que de peine et de temps ne lui fallut-il pas pour échapper à l'Opéra-Comique?

Cependant la gravure d'*Orphée* marchait toujours.

« Tous nos plus habiles connaisseurs en musique, écrivait Favart, à » qui j'ai montré l'*Orphée*, pensent avec justice que c'est un ouvrage » qui fait époque, et qui passera à la postérité. » Cette lettre était de décembre 1763, et en janvier 1764 il écrivait encore : « Je compte que » l'opéra d'*Orphée* sera mis au jour à la fin de ce mois ou au com- » mencement de février, et que les amateurs de cet opéra, qui en ont » des copies manuscrites, seront encore plus aises d'en posséder la » gravure. Nos soins ne seront pas épargnés pour mettre cet ouvrage » dans sa perfection. Les opéras de Lulli, de Rameau et de tous nos » meilleurs compositeurs, en paraissant deux ans après les représen- » tations, n'en ont pas moins ici de débit, et la musique de M. Gluck, » qui doit passer à la postérité, n'aura pas un moindre avantage. Un » de nos plus excellents artistes s'est chargé de dessiner le frontispice, » selon l'intention de Votre Excellence, et l'exécution du graveur » y répondra. Le total montera peut-être aux environs de deux » mille livres ; les exemplaires seront vendus quinze livres. En pre- » nant cent exemplaires à ce prix, c'est encore une diminution de » quinze cents livres. On serait bien malheureux si l'on ne trouvait » pas à remplir le reste. Lorsque Votre Excellence sera fournie, » je ferai annoncer cette édition dans les papiers publics et dans les » journaux étrangers. Je ne vous demande, Monseigneur, que de pou- » voir disposer de six exemplaires, savoir : un pour Philidor, un » pour Sodi (compositeur et musicien de l'orchestre de la Comédie- » Italienne), un pour moi, que je vous prie de m'accorder, et le reste » pour les journalistes qui seraient dans le cas d'en exiger ; outre » cela, il y a environ douze exemplaires de droit, tant pour la chan- » cellerie que pour la bibliothèque du roi, la police, le censeur et la » chambre syndicale des libraires. J'affirme à Son Excellence que tous » les autres exemplaires qui paraîtront ne seront qu'à son profit, par » les soins que j'aurai de les parapher moi-même, ou de les faire pa- » rapher par tel autre que vous jugerez à propos. Les graveurs n'en- » treprendront point la vente, mais j'espère que parmi nos marchands » de musique, il s'en trouvera plusieurs qui se chargeront avec grand » plaisir du restant des exemplaires, ce qui suppléera à tous les frais. » Je ne ferai tirer qu'à fur et mesure, et je rendrai tous les mois un » compte exact de ce qui en aura été débité. »

Ayant ainsi réglé par hypothèse le *doit* et l'*avoir* de l'opération, Favart, confiant dans le succès, offrait de la prendre à son compte ! « Monseigneur, écrivait-il, pour peu que l'édition d'*Orphée* vous in- » quiète, je me chargerai volontiers, à mes risques et périls, de tous » les frais, après que vous aurez pris cent exemplaires à quinze livres » pièce, déduction faite de la remise, qui est de trois livres, car cha- » que exemplaire sera délivré au public sur le pied de dix-huit livres, » et ce sera un prix très-raisonnable, attendu que rien n'est épargné » pour donner à cet ouvrage tout le lustre qu'il mérite. Ce sont, il est » vrai, des accessoires dont l'auteur pourrait se passer ; mais vous » connaissez notre public : un frontispice agréable, une belle vignette, » un caractère net, un papier choisi, sont pour lui des objets intéres- » sants, et j'ai tâché de le servir selon son goût »

L'offre de Favart fut acceptée, comme on le verra tout à l'heure. Au mois de février 1764, il avait encore été question d'un voyage de Gluck, qui ne vint pas plus que l'année précédente. Le comte avait demandé que l'on suspendît le tirage pour attendre les corrections de l'auteur. Enfin le tirage se fit au mois d'avril ; l'ouvrage fut mis en vente, et si vous voulez savoir le résultât du marché, lisez la lettre de Favart, en date du 13 avril 1766. Il y répond par duplicata à plusieurs lettres du comte Durazzo, d'une date bien antérieure et auxquelles, par l'infidélité d'un valet, ses réponses n'étaient pas parvenues. « Votre » première, écrit-il, me demande si la vente d'*Orphée* a bien été. J'ai » fait réponse que l'on n'en avait vendu alors *que neuf exemplaires* ; » mais que cela n'empêchait pas que je ne tinsse la convention que » j'avais signée. » Neuf exemplaires en plus d'une année, ce n'est certes pas beaucoup, mais l'ouvrage n'avait pas été joué en France, et la renommée de Gluck ne pouvait dépasser un petit cercle d'amateurs, dont la plupart étaient déjà pourvus de copies manuscrites du chef-d'œuvre. Favart ne désespérait pas ; en 1767 il écrivait encore au comte Durazzo : « Quoique l'on n'ait pas vendu six exemplaires de » l'opéra d'*Orphée*, je ne suis pas moins obligé de tenir nos conven- » tions ; » et le 30 avril 1770, le comte écrivait lui-même à Favart : « Mandez-moi si vous avez pu tirer quelque parti de l'édition d'*Orphée*, » car je ne voudrais point que vous eussiez eu, comme on dit en ita- » lien, *la pena e il malanno.* »

Je ne regrette pas d'être entré dans tous ces détails, qui m'ont paru curieux en ce qui touche l'histoire d'un grand homme et celle de l'art même. Favart publiant *Orphée*, faisant les premiers frais de l'avénement de Gluck en France, et se flattant de lui en faire aussi les honneurs, de le loger rue Mauconseil, de l'employer à son profit, c'est un coin de tableau qui vaut bien qu'on se détourne pour le regarder quelque temps. J'aime à penser que quant à l'édition d'*Orphée*, l'arrivée de Gluck à Paris, la représentation de l'ouvrage, finirent par indemniser largement Favart des avances qu'il avait faites. Du reste, nos lecteurs savent désormais à quoi s'en tenir sur ce qu'il en coûtait au dernier siècle pour publier des chefs-d'œuvre ; ils pouront comparer le passé au présent, établir la balance. Ce qui me frappe surtout dans cette collection de petits faits historiques, c'est que, contrairement à de nombreux exemples anciens et modernes, le grand artiste étranger fut bien jugé par les artistes ses confrères, qui devaient se croire ses rivaux, et que le brevet d'homme de génie fut, sans hésitation, délivré à Gluck par Mondonville et Philidor, deux musiciens français. On reprend son bien partout où on le retrouve.

PAUL SMITH.

(La fin au prochain numéro.)

NOUVELLES.

*** Demain, lundi, à l'Opéra, reprise de la *Muette de Portici*. Les principaux rôles seront chantés par Chapuis, Merly, Aimès, Mme Laborde. Celui de Fenella sera rempli par Mlle Robert

*** Le *Prophète*, représenté lundi et vendredi, a deux fois rempli la salle comme dans les plus belles soirées d'hiver. L'Alboni chante et joue toujours avec un charme égal à son talent le grand rôle de Fidès. Gueymard s'empare de plus en plus de la faveur publique. On ne peut lui demander que de contenir un peu son énergie vocale dans l'intérêt de son succès et de sa durée.

*** *Robert-le-Diable*, donné mercredi, avait aussi attiré la foule. Depassio, jeune artiste qui a fait ses études au Conservatoire de Paris, débutait dans le rôle de Bertram. Il possède une voix de basse profonde, dont les notes graves sont surtout remarquables. Sous le rapport de l'art du chant, de la tenue et du geste, le debutant laisse encore beaucoup à désirer, mais il est a bonne école, et pourra profiter en voyant Levasseur dans ce même rôle de Bertram, sa plus belle création.

*** Plusieurs journaux ont annoncé que Meyerbeer venait d'être nommé membre de l'Académie des beaux-arts de Berlin. Cette nouvelle n'a qu'un tort, celui d'être considérablement arriérée; car Meyerbeer est membre de l'Académie des beaux-arts de Berlin depuis dix-huit ans. Mais il vient d'être nommé membre du sénat de cette même Académie, et le sénat est le comité directeur des études des élèves.

*** L'ouverture du nouveau théâtre lyrique (Opéra-National) est encore reculée de quelques jours, et n'aura lieu probablement que vers le 20 de ce mois. Les deux grands ouvrages, qu'on jouera d'abord, sont toujours la *Sorcière*, musique de X. Boisselot, et la *Brésilienne*, musique de Félicien David. On annonce aussi des pièces en un acte et la remise du *Barbier de Séville*, de *Ma tante Aurore*, du *Maître de chapelle*. Voici la composition de la troupe: Grignon, premier régisseur; Fosse, second régisseur; Varney, chef d'orchestre; Michel, Philippe, Biéval, Dulaurens, Menjaud, ténors; Leroy, Soyer, Gastineau, ténors comiques; Bouché, Junca, Prouvier, basses nobles; Grignon, Dumoutier, basses comiques; Meillet, Ribes, A Grignon fils, Mutel, Willems, barytons. Mmes Rouvroy, Duez, Guichard, Léon Petitpa, Vadé-Bibre, Guyard, Loustauneau, Mendez, Dupont, Lambert, Clémence, Octavie, cantatrices. 60 choristes et coryphées. Orchestre, 60 musiciens.

*** Le ministre de l'intérieur a, dit-on, refusé son autorisation aux fêtes de l'industrie pour lesquelles des souscriptions étaient ouvertes.

*** Nous avons à signaler une soirée, ou plutôt une représentation, donnée vendredi passé dans une salle de l'allée des Veuves, très connue du monde dansant, par Mme la comtesse de Landsfeld. La senora Lola Montès y a reparu comme danseuse en exécutant dans les costumes de Styrienne, de Polonaise et d'Andalouse trois pas caractéristiques que les invités ont beaucoup applaudis.

*** Charles Voss, le célèbre artiste, vient d'arriver à Paris, et se propose d'y passer l'hiver.

*** Une fantaisie brillante écrite sur des thèmes de la *Favorite* par ce compositeur si populaire, vient de paraître; nous croyons pouvoir prédire un grand succès à ce nouvel ouvrage qu'on trouvera probablement bientôt sur tous les pianos.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon*, 10 septembre.—D'après la manière dont Mathieu, le ténor, avait rempli deux fois le rôle d'Éléazar, dans la *Juive*, et les applaudissements qui l'y avaient accueilli, sa réception n'était pas douteuse. Cependant cet artiste a résilié, par suite de l'opposition qu'il a rencontrée en chantant le rôle d'Edgard de *Lucie*. L'année dernière, Laborde était forcé de prendre le même parti. Décidément, la ville de Lyon est rude aux ténors. — *Charles VI* a été fort bien rendu par Mlle Lacombe, charmante dans le rôle d'Odette; Ismaël, le baryton, et Bonnesseur, la basse-taille. Dans l'opéra-comique, Mlle Lavoye fait chambrée complète avec les *Diamants de la Couronne*, le *Domino noir*, *Haydée* et la *Part du Diable*.

*** *Nantes*. — Le grand répertoire se compose surtout de la *Juive*, la *Favorite*, *Lucie*. Dans la *Juive*, Altairac chante le rôle de Léopold, et Mlle Voirion celui d'Eudoxie, de manière à enlever tous les bravos.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 10 septembre. —Les représentations à prix réduits ont encore continué cette semaine au théâtre de Sa Majesté, malgré les révoltes intestines, et le refus de Balfe de conduire l'orchestre et de laisser jouer des fragments de ses opéras, si les conditions de son engagement n'étaient remplies. Ces représentations se composaient de chant, de danse, d'ouvrages dramatiques et de morceaux de concert. Mme Sontag y a encore pris part en chantant la *Sonnambula* et des fragments de la *Figlia del reggimento*. Sophie Cruvelli et Mme Barbieri Nini s'y sont également fait entendre.

*** *Bruxelles*, 11 septembre. — Mme Cabel nous est revenue avec tout son charme et tout son succès dans les *Mousquetaires de la Reine*. Une jeune actrice, Mlle Willème, qui débutait par le rôle de Berthe de Simiane, a été fort bien reçue.

*** *Gand*. — Les *Mousquetaires de la Reine* ont repris le cours de leur succès. Zelger est excellent dans le rôle du capitaine Roland.

*** *Berlin*. — Mlle Wagner a fait sa rentrée dans *Fidélio*: le chef-d'œuvre de Beethoven a été pour cette éminente artiste un véritable triomphe. — Mme Tuczek s'est montrée avec avantage dans *Oberon*, où elle a parfaitement rendu le rôle de Rezia. Dimanche prochain Mme Kœster chantera pour la première fois le rôle de Valentine, dans les *Huguenots*, et Roger celui de Raoul. — Les rôles d'*Olympie*, de Spontini, qui sera représentée le 15 octobre, sont distribués ainsi qu'il suit: Olympie (Mme Kœster), Statira (Mlle Wagner), Cassandre (M. Pfister), Antigonus (M. Krause). — Les héritiers de l'ancien président du ministère d'État, M. de Voss, ont fait présent à la Bibliothèque royale d'une volumineuse collection de productions musicales, publiées par des compositeurs allemands ou italiens, de 1680-1750. Cette collection s'est trouvée parmi les papiers du défunt.

*** *Cologne*. — Le prix que la librairie Schloss avait mis au concours, pour la meilleure composition d'un *Lied*, a été adjugé à M. Théodore Kirchner, organiste à Winterthur en Suisse. M. Kirchner l'a emporté sur plus de 200 compétiteurs. — Parmi les manuscrits appartenant à la succession de M. Bernard Klein, on a trouvé un grand nombre de compositions que l'on se propose d'exécuter incessamment.

*** *Hambourg*, 10 septembre. — Roger, qui continue ses représentations avec un succès toujours croissant, a chanté le rôle de Fernand dans la *Favorite*, en français, tandis que les autres acteurs chantaient en allemand. — Le célèbre chanteur part demain pour Berlin. Toutes les places pour la représentation sont depuis longtemps louées d'avance. — Madame Lagrange nous quitte également: elle reviendra le 15 octobre.

*** *Weimar*. — Fr. Liszt se propose de faire mettre à l'étude, au théâtre de la Cour, le *Benvenuto Cellini*, de Berlioz.

*** *Vienne*. — Le *Prophète* est toujours l'opéra favori. Mme Gundi est la meilleure Fidès que nous ayons entendue depuis Mlle Wagner. — *Florinda*, opéra nouveau de M. Thalberg, est à l'étude.

*** *Hombourg*. — La saison des eaux a été des plus brillantes; les jouissances artistiques ne nous ont pas manqué. En première ligne, nous citerons Roger, qui a chanté le grand air de la *Lucia*, le grand air de la *Favorite* et la romance: *Page, écuyer, capitaine*, de manière à se faire applaudir avec le plus grand enthousiasme. Une pianiste des plus remarquables, Mlle Hedwige Brzowska, a joué avec beaucoup d'expression les œuvres de Chopin.

*** *Manheim*. — La Société musicale de cette ville a mis au concours un prix de 7 ducats, qui sera adjugé à la meilleure composition, pour voix d'homme, du Lied: *la Langue maternelle*, de M. de Schenkendorf.

*** *Presbourg*. — L'Association pour musique religieuse, dite Société Saint-Martin, a donné son troisième concert dans la salle primatiale.

*** *Eisenach* (*Saxe*). — Il est question de fonder ici une Académie pour musique religieuse en l'honneur de la mémoire de notre célèbre compatriote Sébastien Bach.

*** *Leipzig*. — La direction des concerts au *Gewand-hous* vient de publier son manifeste annuel. Les concerts auront lieu comme de coutume. Le prix d'abonnement a été augmenté d'un thaler; le prix du billet a été augmenté d'un tiers pour empêcher la trop grande affluence et l'encombrement de la salle. Le premier concert aura lieu le 6 octobre prochain. — Alfred Jaell, pianiste distingué, se trouve ici en ce moment; il doit repartir incessamment et se rendre à Londres, et de là à New-York.

Le gérant: ERNEST DESCHAMPS.

— Une Association de musiciens-exécutants vient de se former dans le but de propager chez les masses l'amour de la musique, de lui donner une plus grande extension, et, par là, répandre le bien-être dans la grande famille musicale. Déjà sûre du concours de quelques hommes de cœur et de talent, la Société se fait un devoir d'appeler à elle tout artiste désireux d'assurer son avenir par le travail et d'en recueillir les fruits pour lui-même. *Pour le conseil de gérance*, A. MALIBRAN. — S'adresser pour se faire inscrire, tous les jours, de midi à quatre heures (excepté le dimanche), chez M. A Malibran, cité Rodier, n° 6 (rue Neuve-Coquenard).

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs.

MIRANDA,

Valse brillante pour le piano sur la *Tempesta*,

PAR HENRI ROSELLEN.

Prix : 4 fr. 50.

CH. VOSS,

Grande fantaisie brillante sur la

FAVORITE,

Pour le piano. — Op. 124. — Prix : 7 fr. 50.

HENRI VIEUXTEMPS,

INTRODUCTION ET RONDO POUR LE VIOLON,

Avec accompagnement de piano ou d'orchestre et exécuté à l'Opéra par l'auteur.

Op. 29. — Prix avec piano : 12 fr.; l'orchestre, 15 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 38. 21 Septembre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 12, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Favart, sa vie et ses lettres (7e et dernier article), par **Paul Smith.** — Le second violon, par **Henri Blanchard.** — Méhul. — Revue critique, musique de piano, de violon et de violoncelle, études nouvelles de Charles Czerny, par **Henri Blanchard.** — Nouvelles et annonces.

FAVART,

SA VIE ET SES LETTRES.

(Septième et dernier article.) (1)

Achevons de feuilleter cette correspondance si familière, si intime, dont l'auteur songeait si peu à nous, et dans laquelle nous trouvons à glaner tant de choses qui nous intéressent et nous instruisent. Ce qu'elle nous apprend partout et toujours, sans le vouloir, sans le prévoir, c'est à ne pas regretter le passé, ce prétendu beau idéal, vers lequel certains idolâtres tournent incessamment des yeux mouillés de larmes ; c'est à nous prémunir contre l'illusion de ce mot, qui échappe à toute heure aux ennemis du présent, toujours prêts à se signer de surprise et d'horreur : *Cela s'est-il jamais vu? Conçoit-on rien de pareil?* Mais oui, cela s'est vu, et pis encore! Mais oui, cela se conçoit, car cela date souvent de plusieurs milliers de siècles, et les anciens habitants de tel ou tel point du globe nous ont dérobé la peine de l'invention.

On se plaint de l'organisation actuelle des entrepreneurs de succès, autrement dits claqueurs, dans nos théâtres. Un jour, je me suis amusé à transcrire dans ce journal quelques passages d'un prologue de Plaute, d'une lettre de Pline le jeune, et à montrer que les claqueurs existaient jadis non-seulement au théâtre, mais au barreau, qu'ils étaient enrégimentés, disciplinés, mieux qu'aujourd'hui, et qu'ils mettaient dans leurs procédés beaucoup plus de violence.

Dans le dernier siècle, il y avait aussi des claqueurs, et ils étaient fort redoutables. Il y avait des chefs de *condottieri* qu'il fallait payer pour applaudir, sans quoi ils sifflaient pour se venger. L'un de ces chefs était le fameux chevalier de la Morlière, auteur du roman d'*Angola*, d'une comédie en trois actes, *le Gouverneur*, et d'une quantité d'autres ouvrages, pièces et brochures, celui-là même dont on disait : « C'est un » homme qui ne parle que de coups d'épée, jusqu'au moment qu'on » lui donne des coups de bâton. » La Morlière s'était érigé en tyran du Théâtre-Français. Il succédait à un certain comte de Fontenai, qui avait dressé dans les cafés un tribunal devant lequel il citait les auteurs et les ouvrages, décidait de leur mérite, mais littérairement et poliment. L'autre changea en métier ce qui n'était qu'une manie, et leva des tributs en plein parterre. Favart parle de lui après avoir raconté la tragique fin d'un misérable libelliste, nommé Chevrier. « La » Morlière, dit-il, coquin du même ordre, vient d'être conduit au » château de Pierre Encise. Il était le chef et le capitaine des cabales » contre les pièces nouvelles ; il est prouvé qu'il avait à sa solde plus » de cent cinquante conspirateurs. Il mettait tous les auteurs à contri- » bution, et celui qui n'avait pas le moyen de lui payer le tribut qu'il » exigeait pour faire réussir un ouvrage, pouvait compter sur une » chute inévitable. La cabale qu'il a exercée contre la comédie de Pa- » lissot (*les Méprises*, 1762), a fait ouvrir les yeux sur ses menées, et » lui a attiré une juste punition. La Morlière a joué de malheur, parce » que la pièce de Palissot n'avait pas besoin d'être poussée pour » choir. »

On se plaint de la concurrence effrénée que les théâtres étrangers font aux théâtres de Paris, de l'enchère qu'ils mettent sur les engagements des chanteurs et chanteuses, danseurs et danseuses. Croyez-vous donc qu'on ne s'en plaignît pas déjà dans l'autre siècle? On faisait plus, on songeait à prendre des mesures gouvernementales pour retenir de force les artistes dans leur pays. Voici ce que Favart écrivait au comte Durazzo le 13 octobre 1763 : « Le roi vient de défendre expres- » sément et sous des peines très-graves à tous comédiens, chanteurs, » danseurs et symphonistes, ses sujets, de sortir de France sans une » permission signée du premier gentilhomme de la chambre en exer- » cice. On a écrit aux troupes de comédiens qui sont dans le royaume » pour leur signifier les ordres de Sa Majesté. Ce qui a donné lieu à ce » règlement, est : 1° Mlle Beaupré ; 2° Mlle Montrose : elle s'était enga- » gée pour la Russie ; un nommé M. Clerval, comédien de cette cour, » étant venu à Paris pour faire recrue, s'était assuré de Mlle Mon- » trose par un contrat bien cimenté et des avances assez considé- » rables. Malgré toutes les précautions qu'il avait prises, on a » trouvé le moyen d'annuler ledit contrat et l'on a retenu la demoiselle ; » 3° c'est la désertion de quatre danseurs de la Comédie-Française et » de trois de la Comédie-Italienne, du nombre desquels est le petit » Duval, que j'ai proposé plus d'une fois à Votre Excellence, et que » l'on regrette beaucoup. Cette troupe fuyarde est partie en poste » après le spectacle, il y a quatre jours. Dès qu'on a été informé de » l'escapade, on a dépêché pour faire arrêter ces déserteurs sur la » frontière : s'ils sont attrapés, ils seront sévèrement punis. On a donné » pour raison de ce nouveau règlement que les personnes attachées » au théâtre ayant dans les pays étrangers des appointements plus » forts que l'on n'en donne en France, il arriverait qu'au bout de quel- » ques années on manquerait totalement de sujets aux trois théâtres. » On regarde les théâtres de province comme une pépinière pour » ceux de Paris ; on veut établir une école tragique et comique. Lekain » et Préville sont nommés pour être à la tête, et sur leur simple ex- » posé, on retiendra tous les sujets dont ils croiront avoir besoin ; il » en sera de même pour ceux qui se destinent à l'Opéra et à la Co-

(1) Voir les nos 30, 31, 33, 34, 36 et 37.

» médie-Italienne : il n'y aura donc plus de sûreté pour les engage-
» ments contractés avec les directeurs de troupes de province et des
» cours étrangères, à moins que l'on ait l'attache des personnes qui
» dirigent ces spectacles. Ce n'est pas tout: on donne à cette loi un
» effet rétroactif, et tous ceux qui se sont engagés précédemment sont
» dans le cas d'être retenus. L'intention néanmoins n'est pas de priver
» l'étranger des sujets tragiques, comiques et cabriolants, parce qu'on
» pense qu'il est de la gloire de notre nation de donner la comédie
» aux autres. Ainsi, malgré les nouveaux arrangements on peut es-
» pérer que les cours étrangères ne seront point dépourvues de nos
» acteurs. L'envoi de nos actrices souffrira un peu plus de difficultés,
» quoique ce soit marchandise plus commerçable. Il y a remède à
» tout : si l'on fait des écoles de talents à Paris, n'en peut-on pas faire
» de même à Vienne? Nous avons ici des personnes de l'un et de
» l'autre sexe qui ont des dispositions ; n'étant point connues de nos
» directeurs, elles ne sont point sous leur férule. Ces sujets se conten-
» teraient de très-médiocres appointements... Voilà la ressource qu'on
» peut employer, car tous les gens à talents font à présent les ren-
» chéris plus que jamais : ils demandent des sommes pour s'expatrier,
» et l'on ne parviendra pas à faire une bonne troupe, si l'on n'aug-
» mente point leurs appointements. La moindre petite cour accorde
» 6 ou 7,000 fr., tandis que l'on n'offre que 5,000 fr. à Vienne : ce
» n'est pas le moyen d'avoir la préférence. »

Le comte Durazzo répondit promptement à la lettre de Favart. Le nouveau règlement n'était pas de son goût; les critiques et les objections se pressent sous sa plume. Est-il besoin de dire que dans le nombre de ses arguments, il ne s'en trouve pas un seul tiré du droit de liberté individuelle? Le siècle n'en était pas encore là; sous un régime où pour chaque citoyen la liberté individuelle était tempérée par la Bastille ou autre prison d'État, on devait trouver tout simple de traiter les artistes comme des vassaux qui cherchaient à briser le joug, en désertant le domaine du seigneur.

« Je ne trouve rien de moins raisonné, écrivait le comte Durazzo,
» que le parti qu'on vient de prendre sur les sujets attachés au théâ-
» tre. Si l'on a en vue d'arrêter les sujets à talents, il fallait s'y pren-
» dre d'une façon qui n'empêche pas qu'il s'en forme. Il ne faut donc
» pas leur ôter l'émulation, qui en est le principe et le premier fonde-
» ment. En effet, comment veut-on que des particuliers qui ne pren-
» nent la comédie ou la danse que dans l'esprit de se faire un état et
» une espèce de petite fortune, l'embrassent et le continuent quand
» ils sont privés de l'espérance de l'un et de l'autre avantage? Cela
» n'est pas naturel ; il arrivera donc, si cette ordonnance du roi sub-
» siste quelque temps, ce que j'ai peine à croire, que tous les sujets
» qui auront un peu de mérite, n'étant pas payés ce qu'ils valent en
» France et surtout à Paris, chercheront à faire un autre métier, et au
» lieu que l'esprit de l'ordonnance puisse procurer des talents aux
» théâtres de Paris, il les en écartera. »

Quant au projet d'école ou de conservatoire dont il était question dans la lettre de Favart, qu'il proposait même d'essayer à Vienne en même temps qu'on l'établirait à Paris, monseigneur Durazzo le goûtait médiocrement. Il pensait qu'on ne pourrait rien faire tant qu'on n'assurerait pas une existence aux élèves, « n'étant pas naturel, disait-il,
» qu'un père fasse son fils apprenti comédien, quand il sera obligé de
» le nourrir, de l'entretenir, etc., surtout dans l'incertitude de savoir
» si, au bout de l'apprentissage, le fils ou la fille réussiront ou non. »
Sur ce point, monseigneur se trompait. Notre Conservatoire de musique et de déclamation, où l'on ne donne rien aux élèves que l'instruction, est venu en fournir la preuve. Dans l'immense incertitude de toutes les carrières sociales, on a reconnu que celle des arts n'était guère plus aventureuse que les autres, et qu'en définitive, avec un talent acquis, même en le supposant médiocre, on était encore plus riche que sans talent aucun, et il n'a pas manqué de pères, de mères d'enfants, qui consentissent à en courir la chance.

Pour retenir en France les artistes éminents, monseigneur indiquait un moyen infaillible. « Que le roi, disait-il, augmente les appointe-
» ments; il n'y aura pas de sujet qui ne reste volontiers à Paris, lors-
» qu'on lui donnera de quoi vivre. Les charmes de ce pays-là leur font
» encore préférer leur patrie, avec un tiers de moins, à un sort brillant
» ailleurs. N'est-il pas ridicule que l'on laisse imprimer que l'Opéra de
» Paris ne pouvant pas payer le sieur Vestris, et celui-ci n'étant pas
» d'humeur à vivre en France, on est obligé de se contenter d'un figu-
» rant qui le double dans les quatre meilleurs mois de l'année (ceux
» d'hiver), tandis qu'un petit prince d'Allemagne lui donne de quoi
» subsister à Paris dans les mois d'été pour s'y faire applaudir? Je
» conclus donc que l'ordonnance et le projet sont deux objets chimé-
» riques et qui n'auront point d'exécution..... Comme vraisembla-
» blement on rendra l'ordonnance publique, je vous prie de me l'en-
» voyer, ou sinon une copie exacte de tous les articles qu'elle contient,
» pour que nous puissions savoir à quoi nous en tenir. »

La conclusion de monseigneur Durazzo n'était pas sans justesse : Favart ne tarda pas à calmer lui-même l'émotion qu'il avait causée, en lui écrivant ce qui suit : « L'ordonnance au sujet des comédiens
» n'est point imprimée, et vraisemblablement ne le sera point : ce sont
» des ordres verbaux donnés aux intendants des menus, ordres qui
» n'auront pas tout l'effet que l'on s'est proposé, comme l'a très-bien
» remarqué Votre Excellence. » Ainsi finit presque en naissant le système de blocus national imaginé contre les artistes français. La morale à en tirer pour nous, qui vivons dans un autre temps et sous d'autres lois, c'est que le cosmopolitisme de nos comédiens, de nos chanteurs, de nos danseurs, n'est pas aussi nouveau que certaines gens le pensent, et que c'est un mal plus incurable que jamais, aujourd'hui que la concurrence est universelle.

En l'honneur du traité de paix qui réconcilia la France et l'Angleterre, et termina la désastreuse guerre de Sept-Ans, Favart composa l'*Anglais à Bordeaux*, comédie en un acte et en vers libres, qui obtint quelque chose de plus qu'un succès de circonstance. On la donna au mois de mars 1763. « Les comédiens français, écrit-il à cette occasion,
» se flattaient qu'en faveur du succès de cette pièce, ils pourraient
» prétendre à continuer leurs représentations jusqu'au dimanche des
» Rameaux inclusivement, à l'instar des comédiens italiens ; mais notre
» digne archevêque de Paris, auquel on a eu la sottise de s'adresser,
» s'y est opposé formellement : il ne veut permettre que les respecta-
» bles jeux de la foire, et sous sa sainte autorité, on y représente *Arle-*
» *quin cochon par amour*, que l'on a jugé plus édifiant que *Zaïre*,
» *Alzire*, *Polyeucte* et *Athalie*.

Voilà de vos arrêts, messieurs les gens de goût !

Favart ne se borne pas dans ses lettres à esquisser rapidement l'histoire du théâtre : il trace des portraits d'hommes célèbres, il raconte des anecdotes de tout genre, et entr'autres celles qui concernent les illustrations féminines, telle que la Deschamps, qui avait commencé par être figurante à l'Opéra, et dont le luxe fabuleux, mais peu scrupuleux, écrasait celui des princesses et des reines. On disait que le fils d'un riche financier, admis à son petit lever, s'était pris de passion si subite et si vive pour le lit de la demoiselle, qu'il lui proposa de l'acheter sur-le-champ dans son voluptueux désordre ; le lit fut vendu 5,000 fr., circonstances et dépendances, et payé une heure après.

Ce n'est qu'en rassemblant les traits épars dans le journal historique de Collé et dans la correspondance de Favart, qu'on retrouve la physionomie complète du vieux Crébillon, le sombre auteur d'*Atrée* et de *Rhadamiste*, si peu ressemblant à ses ouvrages. Favart nous apprend que, dans son adoration illimitée pour le beau sexe, il n'avait jamais *respecté* que deux sœurs, filles d'un apothicaire nommé Péage ; et jugez vous-même de ce que comportait un tel *respect* ! Les deux sœurs étant sur le point de devenir mères, le père signifia à Crébillon que, pour l'honneur de la famille, il eût à épouser l'une des deux, en lui laissant la liberté du choix. Le hasard fut pris pour arbitre, et celle que Crébillon épousa donna le jour à l'auteur du *Sopha* et autres productions plus que légères. Crébillon, qui avait aussi la passion des animaux domes-

tiques, laissa en mourant dix chats et vingt-deux chiens. « Le curé de » Saint-Paul, écrit Favart, son confesseur *in extremis*, avait exigé le » sacrifice de tout ce bétail pour preuve d'une conversion sincère, et » le bonhomme Crébillon lui dit : « — Monsieur le curé j'y consens, » mais faites-m'en donc un mérite devant Dieu. » Il recommanda ces » infortunées créatures à la charité du saint pasteur, et mourut avec » tous les sentiments d'un bon chrétien. Le curé fut si édifié qu'il en » écrivit sur-le-champ à M. de Sartine dans les termes les plus pathé- » tiques. »

La correspondance de Favart et du comte Durazzo dura pendant trois ans, de 1760 à 1764 : plus tard, il n'y eut plus entre eux de rapports réguliers, et tout à l'heure on saura pourquoi. J'ai dit en commençant que Favart devait recevoir quinze cents livres chaque année; mais il y renonça dès la fin de la première, et servit le reste du temps gratis, tandis que l'impératrice était persuadée qu'il recevait au moins cinq ou six cents florins, c'est-à-dire le double de la somme qu'il ne touchait même plus. Ce comte Durazzo n'était pas le plus loyal des hommes, s'il faut s'en rapporter à Dancourt, comédien et auteur, qui se rendit à Vienne en 1763, et qui, de cette ville, écrivait à Favart, son ami : « La régie de M. le comte Durazzo étant devenue suspecte, » il a eu le désagrément que ses comptes ont été donnés à vérifier à » M. Gontier. Celui-ci a trouvé à les désenfler prodigieusement, et, » depuis ce temps, le comte n'est rien moins qu'un homme considéré » de Leurs Majestés.... Quoique M. Durazzo n'ait encore rien fait pour » vous, il n'en a cependant pas moins cherché un autre correspondant, » qui n'a pas voulu se charger de la besogne. Il connaissait l'homme » apparemment. Je tiens encore cette anecdote de M. Gontier. »

Bref, la régie du théâtre impérial fut enlevée au comte Durazzo dans les premiers mois de 1764, et le noble seigneur fut expédié à Venise, avec le titre d'ambassadeur de la cour d'Autriche. Favart en demeura pour ses soins et ses peines, pour beaucoup de temps perdu, pour quelques blessures d'amour propre, qu'il découvre à son ami Dancourt dans une longue lettre, où il achève de se montrer ce qu'il était, toujours bon, toujours désintéressé, toujours un peu dupe, ce qui ne l'empêcha pas d'être un auteur et un homme de beaucoup d'esprit. Si sa correspondance ne doit pas compter parmi les éléments de sa petite fortune, elle restera comme un de ses titres les plus solides au souvenir de la postérité.

PAUL SMITH.

LE SECOND VIOLON.

Après le paroxysme littéraire de 1832 à 1836 ; après le roman féroce dans lequel bondissait l'orgie échevelée, la raison et le goût reprirent leur aplomb, et l'on en revint au classique Molière. Ce fut alors le tour du romantisme musical qui fit des siennes, et jeta la perturbation et les hauts cris dans les concerts. Suivant les mots à la mode, l'*instrumentation* et l'*orchestration* ne pouvaient procéder qu'au moyen d'une cinquantaine de violons au moins. Du simple, du logique, du beau quatuor, il n'en était plus question. On y est revenu dans ces derniers temps, fatigué qu'on était du luxe instrumental. Le quatuor pour deux violons, alto et basse, comme nous l'ont fait Haydn, Mozart et Beethoven, est la plus belle manifestation de l'art qui se puisse concevoir : aussi les bonnes séances de quatuors, trios, quintettes ont-elles leurs *dilettanti* comme le Théâtre-Italien a les siens, avec un sens musical plus exercé, plus fin, plus varié toutefois chez les premiers. C'est que le quatuor pour instruments à cordes est en effet une des expressions les plus distinguées de la science des sons. Il faut un sens musical exquis pour sentir et bien interpréter toutes les finesses de cette conversation à quatre, qui n'a que plus de charmes lorsqu'elle a lieu devant un petit auditoire. Celui qui s'y livre avec un véritable amour est souvent même tenté de répondre comme Timon à son ami qui lui disait : — « Quel bonheur de souper ainsi, seuls, loin du monde ! — Oui... si tu n'y étais pas. » — Il semble de même, pour le véritable amateur du quatuor, que l'auditeur soit de trop et le gêne dans ses plaisirs artistiques, ou égoïstiques si vous l'aimez mieux. Il y a cependant un autre inconvénient qui vient entraver la bonne exécution du quatuor : c'est la difficulté de trouver un artiste assez dévoué pour se borner au personnage secondaire de ce dialogue musical. De même que Jérôme Paturot est toujours à la recherche d'une position sociale, celui qui veut organiser un bon quatuor doit se mettre à la recherche d'un second violon.

Comme César, qui aurait préféré, dit-on, être le premier dans un village que le second dans Rome, la plupart des musiciens, qui vit surtout de vanité, n'aime guère à se voir borner à la partie de second violon dans un quatuor, ou du moins ceux qui remplissent ce modeste emploi se dédommagent de cet acte de modestie en jouant à leur tour le premier rôle. Il résulte souvent de cela une exécution défectueuse. Si l'artiste est bon musicien, harmoniste, instrumentiste classique, il doit rester au second rang, et faire saillir les détails, les finesses, les effets de la demi-teinte, et il sera déplacé dans la partie du premier ténor instrumental. S'il est violoniste brillant, s'il chante avec passion, énergie sur son instrument, il dédaigne alors la partie de second violon, la dit avec l'indifférence, le dégoût d'un musicien d'orchestre qui joue un ballet ou un opéra pour la centième représentation. C'est ici que l'axiome : qui peut plus peut moins, perd de sa vérité, et qu'il faut faire subir cette variante au vers de Voltaire :

Tel brille au premier rang qui s'éclipse au second.

Le second violon est l'Achate, le Pylade du premier violon ; il en est l'ami intime, le confident, le Théramène, car il a parfois son récit aussi. S'il n'a pas *l'essentialité* du violoncelle sur lequel repose toute l'harmonie de l'œuvre, s'il n'a pas la voix de l'alto, pleine de mélancolie, et qui se détache comme isolée et pittoresque dans le drame instrumental, sa voix, qui s'unit à celle du premier violon, en double la puissance, et répète parfois ses traits en échos brillants. Il faut enfin, pour bien remplir les fonctions de second violon dans un quatuor, être honnête homme, avoir une sorte de probité artistique, trouver son plaisir à faire briller les autres, se dévouer pour tous, et pour cela il faut de la conscience dans son art, du goût, de la modestie et du talent. Cela n'est guère plus facile à trouver dans la république musicale que parmi les citoyens de tout autre gouvernement.

HENRI BLANCHARD.

MÉHUL.

La reprise de *Joseph* a ramené l'attention sur ce grand compositeur, l'une des gloires les plus hautes et les plus pures de l'école française. Nos lecteurs nous sauront gré de profiter du moment pour emprunter à l'un de ses biographes quelques fragments contenant des faits non moins honorables pour son talent que pour son caractère, et dont quelques-uns sont peu connus.

« Indépendamment de ses opéras, Méhul a mis en musique plusieurs poëmes composés soit pour des solennités républicaines, par Chénier, soit par M. Arnault et par M. de Fontanes, pour des fêtes où présidait Napoléon. Ce chant, qui avec les Français a fait le tour de l'Europe, ce chant qui avait tout ensemble l'accent de la menace et celui du triomphe, le *Chant du Départ*, était de Méhul. Napoléon, qui a trop fait peut-être pour des musiciens étrangers, ne fut cependant pas absolument injuste pour le premier musicien de l'école française, qu'il s'était décidé à estimer sur parole. Il lui donna une pension de 2,000 fr. Il avait voulu faire davantage, et porter Méhul, en le mettant à la tête de sa musique, au niveau de David, qu'il avait nommé son premier peintre : c'eût été justice. Si cela n'a pas été fait, c'est à Méhul seul qu'il faut s'en prendre : cette faute est bien plutôt la sienne que celle de Napoléon ; mais elle est trop honorable pour Méhul,

pour que nous n'en fassions pas connaître le motif. Averti par le grand-maréchal du palais de l'intention du prince, il avait demandé que la place et les avantages qu'on y attachait fussent partagés entre lui et M. Cherubini, dont il admirait le talent et dont il connaissait les besoins. La fierté impériale vit une condition dans cette proposition, faite d'ailleurs en faveur d'un homme qui ne lui était pas agréable : « Je veux, dit Napoléon, un maître de chapelle qui fasse » de la musique et non du bruit; » et il nomma l'auteur des *Bardes*. Méhul fut plus chagriné pour son ami que pour lui-même de ce revers, et nous ne devons pas trop nous en affliger : si nous n'avons aucun motet de lui, quelques opéras de plus nous en dédommagent amplement. Le plus important de ses derniers ouvrages est l'opéra d'*Amphion*, qui, à beaucoup près, n'a pas obtenu le succès qu'il méritait. Il abondait en beautés de toute espèce; Méhul l'avait consacré à l'expression du sentiment qui l'anima toute sa vie; il y avait employé tous ses efforts pour donner au langage de l'amitié tout le charme qu'elle avait pour lui et par lui. Il y a réussi, mais en vain. Cette belle production de son cœur était pourtant composée dans le système qui a valu tant de succès à son auteur. Quel était ce système? Celui de prendre pour base du chant l'accent de la nature. Ces inflexions de voix, par lesquelles la passion prête tant de force aux phrases et même aux mots les plus simples, sont celles que Méhul recherchait. Ce n'est pas à l'Opéra que cette étude le conduisait habituellement, mais au Théâtre-Français, et tant de passages dont l'énergique vérité nous enlève, où la grâce naturelle nous surprend, ne sont qu'un développement modulé de la déclamation de Talma ou de Mlle Mars, heureux accents que soutient une habile harmonie qui, véritable commentaire, peint ce qui se passe dans le cœur même des personnages, et exprime ce que les vers et le chant laissent à dire, faute de moyens! Dans les ouvrages de Méhul, les parties de l'orchestre sont moins un accessoire qu'un complément.

Non moins favorisé par la nature en ce qui regarde le cœur qu'en ce qui tient au génie, Méhul avait un caractère élevé comme son talent : caractère formé d'une sensibilité profonde, alliée à une grande énergie et à la plus incorruptible intégrité. Cette âme, à la fois tendre et forte, était ouverte à toutes les passions, et les combattait toutes, hors celle de la gloire. De là, dans toutes les manières de Méhul, une certaine austérité qui n'était pas sans grâce. La générosité fut habitude en lui. Ajoutez à ces qualités une imagination ardente, et cependant un esprit juste et délié, le jugement le plus sain, la pénétration la plus profonde, un goût délicat en tout, joints à une élocution aussi correcte que facile, et enfin un talent particulier pour jeter de l'intérêt dans tous les genres de conversations, et vous aurez à peu près une idée de ce que fut Méhul. Le trait suivant prouvera jusqu'où il portait le respect pour l'amitié. Resté presque tête à tête, à la campagne, chez une dame à laquelle il n'était pas indifférent, et qu'il aimait, comme il aimait, avec fureur, il se ressouvint à temps qu'il était l'ami du mari : jetant par la fenêtre la clef de sa chambre, après s'y être enfermé à double tour, il passa dans les regrets, peut-être, une nuit qui du moins ne lui coûta point de remords.

Cet autre trait donnera une idée de sa passion pour la gloire. M. Lenoir, lieutenant de police, prenait à Méhul un vif intérêt. Un jour que ce magistrat le lui témoignait avec affection : « Soyez » assez bon, dit le jeune musicien, pour m'en donner sur-le-champ » une preuve. — Laquelle? — Je n'ai pas encore de réputation, je » puis m'en faire une. On m'a confié un opéra, je veux qu'il soit mis » en musique dans six mois; mais comment faire? Je suis assailli de » distractions. Soyez assez bon, monseigneur, pour me faire enfermer » six mois à la Bastille....» Monseigneur ne fut pas assez bon pour cela. Méhul n'avait alors que vingt ans. Le geôlier qu'on lui refusa, il le trouva dans lui-même; et quand le travail le réclamait, ce geôlier-là était incorruptible. C'est ainsi que dans le cours d'une vie moins longue que remplie, et que les devoirs disputèrent souvent à l'étude, il a composé un si grand nombre d'ouvrages. Méhul mourut en 1818, âgé de 54 ans. Les arts ont fait une perte immense : l'amitié en a fait une irréparable. L'escorte qui accompagna le convoi de ce musicien français fut moins nombreuse que ces réunions qui s'attachent aux pas d'un compositeur étranger; mais du moins était-elle formée d'hommes supérieurs dans l'art où Méhul excella. Un jour n'épuisa pas leurs regrets. Les élèves de ce grand compositeur, quelque temps après ses obsèques, allèrent déposer une couronne sur sa tombe : hommage d'autant plus touchant, qu'il n'était sollicité que par l'estime et la douleur. Méhul avait été bon fils, il a été bon père. A défaut d'enfants (il n'en eut pas de son mariage avec la fille du docteur Gastaldi), c'est à un neveu qu'il rendit les soins dont il avait été l'objet. Ce neveu est M. Daussoigne; cet enfant de son affection l'est aussi de son talent : Méhul lui a transmis la tradition qu'il tenait de Gluck. Ce jeune homme, après avoir remporté le grand prix de composition musicale à l'Institut, a été envoyé en Italie. A son retour à Paris, il a composé plusieurs ouvrages remarquables.

Lorsqu'on a transporté, *Stratonice* sur la scène de l'Académie de musique, c'est M. Daussoigne qui a ajouté le récitatif à cet opéra; c'est aussi M. Daussoigne qui a achevé la partition de *Valentine de Milan*, restée incomplète par la mort de Méhul, et le jeune compositeur a si bien saisi l'esprit de l'ancien, qu'on ne reconnaît pas les morceaux qui lui appartiennent dans cet opéra, qui semble être sorti d'une seule tête. Représenté à l'Opéra-Comique, en 1823, il a été favorablement accueilli, et s'il n'a pas obtenu un succès durable, ce n'est pas au musicien qu'il faut s'en prendre. Méhul a laissé plusieurs autres ouvrages manuscrits à peu près terminés, entre autres un opéra de *Sésostris*, auquel il attachait une grande importance. »

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE DE PIANO, DE VIOLON ET DE VIOLONCELLE,

ETUDES NOUVELLES DE CHARLES CZERNY.

A ceux qui nous citent comme infatigables producteurs dans l'art dramatique, Calderon, Lope de Véga et M. Scribe, nous pouvons opposer, en littérateurs et compositeurs, plusieurs écrivains allemands, et surtout M. Czerny, qui en est à son 818e œuvre musical et qui ne paraît pas vouloir s'arrêter en si beau chemin. Le propre de ces auteurs est d'écrire dans les idées, dans les goûts de tous; de n'être pas chercheurs; de ne point trop viser au nouveau, à l'originalité; mais surtout d'être toujours en train d'écrire. Ils nous représentent l'homme d'Horace. Pour eux

L'été n'a point de feux, l'hiver n'a point de glace.

Leur main armée d'une plume est la machine à vapeur sur le railway de la pensée. Cette pensée et cette main semblent avoir trouvé le mouvement perpétuel. Ils doivent cependant envier le double talent de Franklin de Rétif de la Bretonne, qui composaient et imprimaient leurs ouvrages en même temps. Les hommes de ce genre ne sont préoccupés ni des passions ni des révolutions. Que l'Europe, que le monde, soient un vaste champ d'ambition, d'oppression, de démolition et de reconstruction des vieilles institutions,

Ils écriraient un vaudeville
Sur les débris de l'univers.

M. Czerny est un des plus solides disciples de cette philosophie du travail quand même. Il y avait rencontré un chagrin, une difficulté; il les a surmontés. Pour continuer d'écrire sur le verso de son papier réglé, il fallait qu'il attendît que l'encre des notes qu'il avait tracées sur le recto fût séchée ou qu'il perdît son temps à la couvrir de poudre; il fait mieux. Dans un vaste cabinet de travail, exclusivement meublé de pupitres à écrire, l'actif compositeur jette sur son papier la première page d'un nouvel œuvre, et pour donner à cette page le temps de sécher, il commence, sur la table qui suit, un nou-

veau manuscrit, qu'il abandonne aussitôt que la page est remplie, pour passer ainsi de suite à une autre jusqu'à parfaite et successive dessiccation des premières pages de chacun de ces nombreux ouvrages, qui se trouvent presque tous ainsi terminés en même temps. C'est de l'ubiquité dans l'art et la production. Si l'on a dit que le génie est la patience, on peut bien ajouter que l'ordre et l'activité, c'est le talent et la facilité, qui équivalent à la richesse. Au reste, cette locomotion manuelle n'a pas empêché le mouvement de la pensée en M. Czerny, qui est un homme très-instruit, et qui, de plus, a formé tout ce que nous avons de plus célèbre en pianistes dans l'Europe musicale.

De même que les lauriers de Miltiade empêchaient Alcibiade de dormir ; la réputation de Hünten, le livre d'or de Redler, le *Petit Poucet*, le *Petit Chaperon rouge*, le *Chat botté*, *Cendrillon*, la *Biche au bois*, et *Peau-d'Ane*, racontés en musique par Edouard Wolff; les centaines de bagatelles de Lecarpentier ; celles de Lemoine, de Leduc et même de Keller, troublaient le repos de Czerny, et il s'est mis à écrire *80 morceaux faciles et progressifs, suivis d'études journalières dans tous les tons*, sous ce titre : Le Jeune Élève. Chercher à caractériser chacun de ces petits morceaux d'une étendue de quelques lignes et consciencieusement faits, ce serait vouloir analyser le fameux compliment du *Bourgeois gentilhomme*, fait pour M. Jourdain par son maître de philosophie : *Belle marquise*, etc.

A la suite des deux livres dont se compose le Jeune Élève, M. Czerny publie, pour des élèves plus forts, deux autres recueils intitulés : la Volubilité, *50 études pour le piano*. Comme Grétry, qui s'écriait en revenant de la première représentation d'*Uthal*, opéra de Méhul, dans lequel le compositeur n'avait mis que des altos : « J'aurais donné un louis pour entendre une chanterelle,» le pianiste exécutant ou auditeur des nouvelles études de M. Czerny pourrait dire : Je donnerais un louis, un napoléon ou une république en or, pour entendre un *adagio* ou le plus petit *andante*. Mais il n'y avait pas moyen, dans un recueil ayant titre : *la Volubilité*, de faire figurer le moindre *cantabile* : aussi les *allegro molto*, *vivace*, *risoluto*, *presto*, *prestissimo*, *giocoso*, *animato*, *veloce*, *velocissimo*, *vivacissimo*, *allegrissimo*, *con fuoco e molto agitato*, y prennent-ils de libres allures et s'y coudoient-ils à qui mieux mieux. Il ne peut résulter, au reste, de cette presque uniformité de mouvements, qu'une grande vélocité dans les doigts des élèves, et, par conséquent, un exercice qui les mettra à même d'acquérir un jeu net et brillant, par la variété des traits et le dialogue ingénieux de ces traits on ne peut mieux distribués entre les deux mains. Ces deux ouvrages en deux livres chacun peuvent servir à commencer et à terminer une éducation de pianiste. On peut donc leur prédire un succès d'utilité.

—M. Lee est un violoncelliste d'un talent facile et gracieux comme exécutant et comme compositeur. Quand il fait une *fantaisie* sur quelques-uns de nos opéras à la mode, il n'en tourmente pas les motifs, ou plutôt le motif, car il n'en prend guère qu'un ordinairement, et il le chante sur son instrument suave et mélancolique comme le chante la voix humaine avec une vraie et profonde sensibilité. Son divertissement *pour violoncelle* sur l'*Enfant prodigue* dit la plus gracieuse romance de cet opéra qui est bien dans la nature de l'instrument; et puis, sous un des thèmes pompeux de la partition, attaqué par la main droite de l'accompagnement de piano, se dessine un trait en *arpeggi* du violoncelle, qui reprend le chant que vient de faire entendre le piano ; et puis une péroraison ou final en mesure à deux-quatre, termine on ne peut mieux ce morceau de concert tout à la fois facile et brillant. Sa Sérénade sur l'opéra de la *Dame de Pique*, aussi avec accompagnement de piano, se renferme un peu trop peut-être dans les idées de la partition ; mais ce morceau n'en est pas moins d'un joli effet ; il a bien le caractère du nocturne, et cette suavité des mélodies qui se font entendre sous les balcons espagnols : c'est de la musique à la portée de toutes les oreilles et des forces de tous les exécutants.

—M. Charles Dancla est un de nos brillants violonistes qui écrit beaucoup pour son instrument ; il n'abuse pas, ainsi que nous l'avons déjà dit, de la *fantaisie* et de l'*air varié*. En voyant les trios, les duos, les solos qu'il jette dans la circulation musicale, malgré ses occupations administratives comme homme *de lettres*, on pourrait dire que sa muse semble se plaire à courir *la poste*. Avec un *duo caprice* pour piano et violon sur la *Sonnambula* et la *Norma* qu'elle vient de lui dicter, et dans lequel sont encadrées on ne peut plus heureusement les charmantes mélodies de Bellini, cette muse lui a inspiré aussi trois romances sans paroles pour violon, avec accompagnement de piano, exprimant *l'attente, le doute et le retour*. Ce petit drame de sentiments intimes est tout empreint de cœur et de grâce, et d'art en même temps. La première de ces jolies étincelles musicales, *l'Attente*, est surtout pleine d'expression. Par la tonalité et la fraîcheur mélodique, elle rappelle le caractère, sans la moindre réminiscence bien entendu, du fameux air varié de Rode, que les plus célèbres cantatrices ont mis à la mode dans les concerts.

Le *Doute*, en *la* mineur et à trois temps, exprime bien l'appréhension, et le *Retour*, qui résume, amalgame les trois motifs, peint on ne peut mieux aussi le sentiment de joie et de triomphe qui remplissait sans doute le cœur du virtuose-poëte en composant ce morceau. On aurait mieux aimé cependant que les trois thèmes, qui sont de différents caractères, n'entrassent point en matière par un dessin presque identique de trois notes en levant; mais enfin tel que cela est, il y a pensée dramatique et de mélodie et de poésie tout à la fois, pensée simple et naturelle, ce qui n'est pas trop commun par le temps qui court.

—En écoutant Vieuxtemps dire, chanter, sa mélodie intitulée : Souvenir du Bosphore, on croit aspirer un parfum d'Asie et d'Orient ; il semble que l'oreille perçoive des accents étranges et de l'antiquité mêlés aux voix exhalant la mélancolie du sérail ; et l'on se prend aussi à n'aimer pas ce second titre, *morceau de salon*, qui figure sur l'œuvre du grand violoniste. Morceau de salon a quelque chose de parisien, d'affecté, de mesquin, qui rappelle trop la musique de notre civilisation raffinée. Il y a plus que mélodie et harmonie maniérées dans le *Souvenir du Bosphore*, il y a goût et savoir dans la manière dont cela est écrit, arrangé, conduit ; il y a unité de la pensée, idée classique enfin. Bien que ce morceau soit, comme toutes les *fantaisies* modernes, composé d'une introduction et de deux thèmes, il n'y a point de variations et de *coda* en valse sur le motif plus ou moins dénaturé.

Dans une introduction d'une douzaine de mesures, le thème de la première mélodie est annoncé *confuoco* par l'accompagnement, *tutti* énergique qui, malgré sa brièveté, a le temps de faire entendre ce thème renversé en harmonie distinguée et fort bien écrite. La voix principale, le violon, entre en matière sur une *cadenza*, un point d'orgue en arpéges sur la dominante du ton de *ré* majeur dans lequel est écrit le morceau ; et puis le compositeur développe là sa mélodie principale à quatre temps larges qui fait rêver, nous le répétons, de cette contrée célèbre et célébrée par tant de poëtes, des sites de la Grèce et du beau climat de l'Asie, de l'Hellespont, qui rappelle les amours d'Héro et Léandre, et lord Byron, qui voulut aussi traverser à la nage ce détroit par vanité ; et, nous le répétons aussi, ce beau chant ne vous transporte nullement en idée dans les salons de Paris.

La fin de cette mélodie annonce par quelques traits *staccati*, archet attaché à la corde et mordant, le second thème à trois temps en *si* mineur. Là, les mêmes traits *staccati*, mais légers, *con molta delicatezza*, interviennent d'une grâce charmante avec toutes les mignardises du doigter, et les trilles riches et brillants qui continuent à colorer le premier thème à quatre temps dans lequel rentre l'auteur ; et puis, ce thème attaqué à la tierce majeure inférieure, c'est-à-dire en *si* bémol majeur, expressif, passionné, par cette modulation connue il est vrai, mais bien placée là, et par les syncopes mouvementées de l'accompagnement, syncopes sur lesquelles se dessine le motif en imitations dialoguées avec la voix principale qui domine tout cela ; ce thème est ramené avec infiniment de bonheur. Enfin, après un trait délirant, échevelé, et qui s'enchaîne encore au second thème à trois temps, dit en doubles

octaves dans le diapason élevé de l'instrument, et retombant sur la mesure à quatre temps, arrive la péroraison grandiose, menaçante et terrible qui aboutit à la dominante *la*, note fondue sur un trille indéfiniment prolongé, et sur un point d'orgue qui se perd par une dégradation de son imperceptible sur le *sol* dièze, auquel succède le *sol* naturel, et vous faisant entendre le motif pour la dernière fois. Nous avons signalé, lors des derniers concerts donnés à Paris par le célèbre virtuose, cet effet de musique antique, que Vieuxtemps seul a porté à ce degré d'expression, par un moyen qui touche à la naïveté par sa simplicité.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*. L'Alboni chantera le rôle de Fidès.

*** Tous les chefs-d'œuvre qui ont concouru à la fortune et à la gloire de l'Opéra, sont remis successivement à la scène. Lundi dernier, c'était le tour de la *Muette de Portici*, l'une des compositions les plus heureuses et les plus populaires, qui fit révolution dans le genre lyrique à l'époque où elle parut. Vingt-trois années ne lui ont rien ôté de son effet et de son charme: le poëme est toujours intéressant, les mélodies sont toujours fraîches et brillantes. L'exécution de cette reprise avait été confiée à la jeune garde de la troupe, Chapuis, Merly, Aymès. Mme Laborde chantait le rôle de la princesse avec tout le talent qu'on lui connaît, et Mlle Robert s'est fort bien acquittée de celui de Fenella. Quoique Chapuis ait fait des progrès, il laisse encore beaucoup à désirer dans le rôle de Masaniello sous le rapport du jeu, de la tenue: comme chanteur, il dit le récitatif avec trop de rudesse. Il a fallu baisser pour lui l'air du sommeil, que du reste il a chanté de manière à mériter des bravos.

*** Mercredi, le *Prophète* a fait chambrée plus que complète, et vendredi l'*Enfant prodigue* a clos dignement cette semaine productive.

*** On annonce pour mercredi la *Favorite*; l'Alboni reparaîtra dans le rôle de Léonor, qu'à l'un de ses précédents voyages, elle avait chanté avec tant de succès.

*** Les études de la *Reine de Chypre* se continuent, concurremment avec celles du *Juif errant*.

*** La reprise de *Joseph* à l'Opéra-Comique exerce une grande influence sur les recettes. La foule accourt au chef-d'œuvre de Méhul avec plus d'empressement que lorsqu'il fut donné pour la première fois, et c'est la juste récompense des soins que la direction n'a pas épargnés. Tous les décors sont charmants, mais celui du second acte est particulièrement remarquable. Rien ne manque aux accessoires de tout genre qui viennent en aide au génie musical de l'illustre auteur de la partition.

*** La *Fée aux Roses* continue de réussir et de plaire au public par elle-même, et par le talent délicieux avec lequel Mme Ugalde joue et chante le rôle de Nérilha. Chaque soir la cantatrice est applaudie avec transport et rappelée à la fin de l'ouvrage. La belle voix de Coulon s'acclimate de plus en plus, et concourt à l'ensemble avec Audran, Jourdan, Sainte-Foy, Mlles Révilly et Decroix.

*** Le *Trompette de M. le Prince*, ce joli acte musical de F. Bazin, accompagne alternativement *Joseph* et la *Fée aux Roses*.

*** Le jour de l'ouverture du troisième théâtre lyrique n'est pas encore fixé définitivement.

*** Meyerbeer est toujours à Boulogne-sur-Mer. La grave indisposition (une fièvre gastro-entérite) dont l'illustre compositeur avait eu à souffrir est presque entièrement dissipée. Déjà, au commencement de la semaine dernière, il entrait en pleine convalescence.

*** Le concours d'harmonie et de composition pour les musiques de cavalerie et d'infanterie, a eu lieu lundi et mardi au Gymnase musical militaire. Deux premiers prix ont été donnés pour la musique de cavalerie, l'un à M. H. Martin, du 13e de ligne, et l'autre à M. E. Masson, du 15e d'artillerie, tous deux élèves de M. F. Bazin. Un second prix a été donné à M. E. Barthe, du 3e lanciers, élève de M. Vialon; et un accessit a été partagé entre MM. V. Lafontaine, du 65e de ligne, et F. Sans, du 24e de ligne, élèves de M. F. Bazin. Pour la musique d'infanterie, deux premiers prix ont également été donnés: l'un à M. J. Penas, du 7e de ligne, et l'autre à M. H. Cousin, du 25e de ligne, tous deux élèves de M. Bazin. Un second prix a été partagé entre MM. Labric, du 22e de ligne, et M. H. Labit, du 21e de ligne, élève de M. F. Bazin. L'accessit a été donné à M. B. Rahn, du 3e de ligne, élève de M. Bazin.

*** La célèbre cantatrice irlandaise, Catherine Hayes, vient de s'embarquer à Liverpool sur le *Pacific* pour se rendre à New-York, et faire en Amérique une tournée musicale du genre de celle de Jenny Lind. Les journaux de Liverpool sont remplis des détails de l'ovation dont elle a été l'objet au moment de son départ.

*** Parmi les villes où le *Prophète* a été joué, nous avons omis de nommer Brunn, Bromberg et Doberan.

*** M. J.-B. Dubois, qui avait été successivement directeur de la Gaîté, de la Porte-Saint-Martin et de l'Opéra, sous la Restauration, vient de mourir à Versailles, âgé de soixante-seize ans. Avant de devenir directeur, M. Dubois avait été auteur: il avait travaillé seul, ou en collaboration avec MM. de Chazel et Propiac. En 1804, il donna *Marton et Frontin* ou *Assaut de valets*, petite comédie qui eut beaucoup de succès, et qui est la meilleure de ses compositions dramatiques.

*** La *Gazette musicale* de Berlin contient la nouvelle d'un événement bien douloureux qui vient de frapper M. de Flotow. La jeune femme à laquelle ce compositeur était marié depuis quelques mois, est morte à l'âge de 18 ans, dans sa maison de campagne de Wurzig, en Poméramie.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Boulogne-sur-Mer*. — L'événement musical de la semaine, c'est la représentation de *Lucie de Lammermoor*, chantée en italien par Mme Taccani-Tasca, cette sœur de Mme Sontag en talent et en infortune. Nous n'essaierons pas d'analyser le charme infini de sa voix si pure, qui, tour à tour, exprime la passion, la douleur, l'effroi, et toujours avec une exquise douceur, ainsi qu'avec une précision presque mathématique; nous constaterons seulement l'enthousiasme que l'admirable talent de la cantatrice a excité parmi les spectateurs. Les bouquets pleuvaient sur la scène; les bravos ne cessaient pas, et à la fin du troisième acte, le public en masse a rappelé Mme Taccani-Tasca pour l'applaudir encore. — Une nombreuse et brillante société s'était portée, le vendredi, 12 de ce mois, dans la salle des concerts pour entendre la charmante Mme Gaveaux-Sabatier, qui chantait cinq romances ou mélodies et l'air des *Mousquetaires de la Reine*. Auprès d'elle figurait avec avantage Mlle Graumann, jeune cantatrice, qui possède une voix de contralto fort pure, et qui s'est fait beaucoup applaudir dans l'air de l'*Italienne à Alger*, dans celui de la *Favorite*, chantés avec orchestre, et dans des mélodies allemandes, de Mendelssohn et de Schubert. Dans la partie instrumentale, on entendait le jeune Paul Julien, cet enfant-prodige, qui a exécuté deux fantaisies, l'une d'Alard, sur *Linda di Chamouni*, l'autre d'Artot, sur des thèmes de Bellini, et des variations de Mayseder. La Société philharmonique n'avait peut-être jamais donné de plus beau concert.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*. — Roger a fait sa rentrée dans le rôle de Georges Brown, de la *Dame Blanche*. Depuis, nous l'avons vu dans le *Prophète*: chaque fois la salle était comble, le succès complet. — Pour sa troisième représentation, Roger a chanté les *Huguenots*. Le rôle de Raoul, dans lequel nous l'avions déjà applaudi, a été pour lui l'occasion d'un nouveau triomphe. Mme Kœster reparaissait dans le rôle de Valentine. Le roi et presque toute la cour assistaient à cette solennité dramatique. — Le théâtre Friederich-Wilhelmstadt a ouvert la saison de l'opéra allemand par l'*Armurier*, de Lortzing. — Voici quelques détails sur la collection de composition et curiosité musicale dont les héritiers de feu le président du conseil, M. de Voss, ont fait présent à la bibliothèque royale. On y trouve des œuvres des maîtres du XVIe siècle, surtout de Palestrina; mais ce qui fait le fond de la collection, ce sont les travaux de Bach et de Haendel; dans le nombre on remarque surtout un certain nombre de cantates inédites de Sébastien, et écrites de sa main. Nous citerons ensuite les noms de Krebs, Stoelzel, Hasse, Graun, etc., appartenant à l'école allemande. Scarlatti, Lotti Durante, Jomelli, Caldara, etc., de l'école de Naples

*** *Bruxelles*. — Le 26 septembre, sera représenté un drame national: les *Belges en 1848*, dont la musique est de M. Ed. Grégoire, d'Anvers.

*** *Ems*. — Alexandre Batta, après avoir obtenu à Baden-Baden un immense succès dans les concerts qu'il y a donnés avec son frère, pianiste qui possède aujourd'hui un des talents les plus distingués, s'est fait entendre plusieurs fois ici dans la vaste salle de Kursaal; chaque fois l'affluence a été si grande qu'à peine, à la dernière soirée, on pouvait trouver place. Parmi les morceaux inédits que le grand artiste a exécutés, on cite des *Airs russes* parfaitement arrangés et appropriés à l'instrument. Une fantaisie d'un caractère large, sur les motifs d'un opéra ayant pour titre: *Lambert Simnel*, par M. Vanderdoës, a été fort goûtée par les artistes et le public; l'habile ressource des contrastes y est ménagée de main de maître; les motifs d'une rare élégance, souvent d'une grande beauté, peuvent rivaliser avec les mélodies de nos meilleurs compositeurs, et ont inspiré à Batta un des plus beaux morceaux écrits pour le violoncelle.

*** *Stuttgard*. — Le *Val d'Andorre*, d'Halévy, sera représenté pour la première fois le jour anniversaire de la naissance du roi.

*** *Milan*. — Au *teatro alla Cannobiana* on a commencé les répétitions d'*Atala*, opéra nouveau, par M. Buttura. On annonce que l'on a interdit les représentations des *Gladiateurs*, texte de Foroni.

*** *Constantinople*. — Les représentations du *Prophète* sont toujours très-suivies. Le chef-d'œuvre est rendu d'une manière très-satisfaisante; il est chanté en italien.

Le gérant: ERNEST DESCHAMPS.

— Une place de violoncelle est vacante dans l'orchestre de l'Opéra. Un concours aura lieu le mardi 30 septembre à 10 heures. Les artistes qui veulent y prendre part sont priés de se faire inscrire au secrétariat de l'administration de l'Opéra, rue Drouot, n° 5.

A VENDRE AUX ENCHÈRES,

EN VERTU D'UNE ORDONNANCE DE RÉFÉRÉ,

En l'étude et par le ministère de Me PLANCHAT, notaire à Paris, Boulevard Saint-Denis, 8.

Le samedi 4 octobre 1851, à dix heures du matin,

UN FONDS DE COMMERCE

d'Editeur de Musique religieuse

EXPLOITÉ A PARIS.

Rue Sainte-Appoline, 17,

Et dépendant de la succession de Mme veuve CANAUX.

S'adresser, pour les renseignements: à Paris, à Mlle CANAUX, rue Sainte-Appoline, 17;

A M. POIRÉ, quai de la Rapée, 56;

Et à Me PLANCHAT, notaire, dépositaire du cahier des charges.

MUSIQUE DE DANSE NOUVELLE
POUR LE PIANO

PUBLIÉE PAR

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

103, rue Richelieu.

POLKAS.

E. ETTLING. Polka sur Zerline, avec solo de cornet à pistons 4 50
— Polka sur la Dame de Pique . . . . . 4 »
— Polka sur l'Enfant prodigue . . . . . 4 »
A. FESSY. Polka de l'Hippodrome . . . . . 3 »
— Polka du Val d'Andorre . . . . . 3 »
— Elisabeth, polka . . . . . 2 »
KOENIG. L'Eclipse, polka . . . . . 2 »
— Jupiter, polka trémolo . . . . . 2 »
LABITZKY. Cerrito, polka 2 50
— La Berlinoise, polka . . . . . 2 »
— Salut à Paris, deux polkas 3 75
— Clémentine, polka 2 50
MUSARD. Californie, polka du Violon du Diable 2 50
J. PASDELOUP. La Rosée, polka du Violon du Diable . . 2 50
— Rose de Mai, polka du Val d'Andorre 3 »
— Polka du Prophète 4 50
— Polka de la Fée aux Roses . . . . . 3 »
— Polka sur Zerline, avec solo de cornet à pistons par Denault . . . . . 4 »
— Polka sur la Tempesta . . . . . 4 »
PILODO. Polka sur Giralda . . . . . 3 »
QUIDANT. Polka brésilienne . . . . . 3 »

POLKA-MAZURKAS.

F. BURGMULLER. Blanche. Polka-Mazurka . . . . . 5 »
— Polka-Mazurka sur la Fée aux Roses . . . . . 2 »
J. PASDELOUP. Polka-Mazurka sur l'Enfant prodigue . 4 »
— — sur la Dame de Pique . 4 »
PILODO. Polka-Mazurka sur la Tempesta . . . . . 4 »
A. TALEXY. Diane, polka-mazurka . . . . . 5 »
— Wanda, — 4 50

SCHOTTISCHS.

DANIELE. L'Enfant prodigue . . . . . 3 »
— Zerline ou la Corbeille d'oranges . . . . . 4 »
PILODO. La Dame de Pique . . . . . 4 »
— Schottisch de Mabille 2 50
PASDELOUP. Schottisch sur Giralda . . . . . 4 »

REDOWAS.

DUMOUCHEL. Lowitzka, redowa polonaise . . . . . 2 »
ETTLING. La Tempesta . . . . . 4 »
FESSY. Redowa sur le Val d'Andorre . . . . . 3 »
JOHN. Hélène, redowa . . . . . 2 »
LABITZKY. Redowa-Valse 4 50
PASDELOUP. Pas des fleurs, redowa du Violon du Diable 4 50
PILODO. Redowa sur Giralda . . . . . 3 »
— Redowa du Prophète 4 50
— Redowa sur Zerline ou la Corbeille d'oranges . . 4 »

GALOPS.

BILSE. Sturm-Marsch, galop 2 50
LABITZKY. Riquiqui . . . . . 3 »
— L'Espérance 4 50
GUNGL. Galop des chemins de fer 2 50
A. TALEXY. Hercule . . . . . 5 »

VALSES.

FR. BURGMULLER. Valse brillante sur Haydée . . . 6 »
— Grande valse sur le Prophète . . . 5 »
— Valse brillante sur le Val d'Andorre 5 »
— Valse sur Giralda . . . . . 5 »
— Zerline ou la Corbeille d'oranges . . 5 »
— La Dame de Pique . . . . . 5 »
— L'Enfant prodigue . . . . . 5 »
E. ETTLING. L'Enfant prodigue . . . . . 5 »
— La Dame de Pique . . . . . 5 »
— La Tempesta . . . . . 5 »
— Zerline ou la Corbeille d'oranges . . . . 5 »
H. ROSELLEN. Miranda, valse brillante sur la Tempesta. 4 50
J. STRAUSS. Chants d'allégresse 4 50

QUADRILLES.

MUSARD. L'Enfant prodigue. Deux quadrilles. Chaque . . 4 50
— La Tempesta 4 50
— Zerline ou la Corbeille d'oranges. 2 quad. Ch. 4 50
— La Dame de Pique, 2 quad Chaque 4 50
PILODO. L'Enfant prodigue 4 50
STRAUSS. L'Enfant prodigue 4 50
— La Dame de Pique 4 50

TRAITÉ COMPLET D'HARMONIE

DE

CATEL,

AVEC DES ADDITIONS

PAR A. LE BORNE,

Professeur de composition au Conservatoire de musique.

CET OUVRAGE EST ADOPTÉ POUR L'ENSEIGNEMENT DANS LES CLASSES DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

PRIX : 25 FRANCS.

Publications de BRANDUS et Cᵉ, Editeurs.

103, *rue Richelieu et* 40, *rue Vivienne*.

MÉTHODE COMPLÈTE

POUR

SAXHORN ET SAXOTROMBA,

SOPRANO, ALTO, TENOR, BARYTON, BASSE ET CONTRE-BASSE A 3, 4 ET 5 CYLINDRES,

SUIVIE D'EXERCICES POUR L'EMPLOI DU COMPENSATEUR,

Par Ad. SAX.

Prix : 25 fr.

32ᵉ QUINTETTE,

POUR DEUX VIOLONS, DEUX ALTOS ET VIOLONCELLE,

PAR

GEORGES ONSLOW.

Op. 78. — Prix : 18 fr.

PREMIER GUIDE DU VIOLONISTE.

20 ÉTUDES MÉLODIQUES

FACILES ET PROGRESSIVES

POUR

LE VIOLON

PAR

Gh. DE BÉRIOT.

Op. 75.

DIVISÉES EN DEUX PARTIES.

Prix de chaque : 10 francs.

La première partie contient des exercices préparatoires de l'archet sur les cordes à vide, et 10 études variées avec accompagnement d'un second viloon.

La deuxième partie contient dix études mélodiques et de style en forme de solos, avec accompagnement de piano.

POUR PARAITRE LE 1ᵉʳ OCTOBRE.

LES HUGUENOTS

(GLI UGONOTTI)

PARTITION POUR PIANO ET CHANT

AVEC PAROLES ITALIENNES.

Format in-8°. — Prix : 20 fr. net.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 39. 28 Septembre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Ce, 13, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :
Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 31

Annonces.
50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Exposition universelle de Londres (4e lettre), par **Fétis** père. — La Saison d'été, par **Paul Smith.** — Revue critique, musique légère pour le piano, par **Henri Blanchard.** — Guide musical de l'enfance, solfége et concerts des enfants, de Mlle H.-Robert Mazel.— Nouvelles et annonces.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(QUATRIÈME LETTRE) (1).

Bruxelles, 20 septembre 1851.

Monsieur,

Le jury chargé de prononcer sur le mérite des instruments de musique ayant, de prime abord, accordé trois grandes médailles d'or aux pianos de MM. Broadwood, Erard et Collard, il me paraît juste de parler des instruments présentés à l'Exposition par cette dernière maison, immédiatement après ceux dont j'ai parlé dans mes lettres précédentes.

La manufacture de pianos, connue aujourd'hui sous le nom de Collard et Collard, fut fondée vers la fin du XVIIIe siècle par Longmau et Broderip, prédécesseurs de Clementi et Cie, dont MM. Collard sont aujourd'hui les continuateurs. Associé de Clémenti, M. Collard, oncle des facteurs actuels du même nom, s'occupa sérieusement d'améliorer ses pianos, recommandés d'ailleurs par le grand nom de Clementi qui y était attaché. Longtemps il avait fait usage du mécanisme anglais tel qu'il était à son origine; mais en 1827 il prit un brevet pour des modifications introduites dans la forme du pilote et dans son mode d'échappement. Ces modifications avaient été imaginées par M. James Stewart, un des chefs d'ateliers de M. Collard. Depuis que cet intelligent industriel s'est retiré, ses successeurs, MM. Collard et Collard, ont changé le principe et la forme du mécanisme de leurs grands pianos, et ont pris en 1843 un brevet pour un nouveau mécanisme à double action ou à répétition. Ce mécanisme, dans lequel l'échappement est placé à l'inverse de l'usage ordinaire et se combine d'une manière ingénieuse avec un règlement à charnière; ce mécanisme, dis-je, est un emprunt déguisé fait à celui d'Érard, car on y retrouve le levier oblique et ses ressorts, pour opérer la répétition. M. Stewart en est l'inventeur. Autrefois attaché à une grande fabrique de Londres (je ne sais trop si ce n'était pas à celle de MM. Stodart, en qualité de chef d'atelier) M. Stewart s'était ensuite établi à Boston, dans les Etats-Unis d'Amérique, et y avait fondé une manufacture de pianos. Plus tard, il prit la résolution de revenir en Europe. A son retour à Londres, il proposa son nouveau mécanisme à MM. Collard, qui en firent l'acquisition sous la condition que M. Stewart en dirigerait l'exécution comme chef de leurs ateliers. Je pense qu'il a aujourd'hui un intérêt dans la maison, ayant puissamment contribué aux progrès des instruments qu'on y fabrique. Les grands pianos de cette maison sont de bons instruments bien construits. Ceux qui ont été placés à l'Exposition sont, comme tous les autres instruments, dans des conditions défavorables pour être bien jugés, car on n'a pu avoir égard aux lois de l'acoustique dans la construction du palais où ils sont exposés. Ce local est trop vaste, trop élevé, trop ouvert de toutes parts, pour que la sonorité des instruments ne s'y altère pas et ne s'y amaigrisse. Ainsi, le grand piano très-orné de MM. Collard, qui se trouve dans le bas de la grande galerie, y éprouve le même effet que ceux de MM. Broadwood et Erard, et paraît inférieur en qualité aux autres instruments de même fabrique placés dans la galerie supérieure. Ayant comparé, dans des conditions semblables, les grands pianos de MM. Collard aux autres instruments du même genre placés à l'Exposition, je les classe, dans mon opinion, immédiatement après ceux de MM. Erard et Broadwood. Il n'en est pas de même du grand piano carré de MM. Collard, auquel M. Stewart vient de faire l'application de son mécanisme du grand piano. Cet instrument, dont le clavier a six octaves et demie, depuis *ut* grave jusqu'au contre *sol* aigu, m'a paru, par la puissance des sons, le plus remarquable de son espèce parmi tous ceux qui sont exposés. Son mécanisme a une énergie qu'on n'est pas accoutumé à rencontrer dans le piano carré. C'est, en toutes ses parties, un excellent instrument.

MM. Collard ont aussi exposé un grand piano droit (cabinet) et deux petits pianos du même genre, auxquels ils donnent le nom de *microchordons*. Ces instruments ont un clavier de six octaves et demie. La caisse d'un de ceux-ci est en sapin suisse verni; il est placé là comme un spécimen des pianos à bon marché, sur lesquels MM. Collard ont fait une spéculation qui, je crois, n'a pas été avantageuse. Ces industriels avaient imaginé la possibilité de rendre le piano si populaire, qu'il n'y eût, en quelque sorte, pas de chaumière où l'on ne pût en trouver un. Toutes leurs vues se tournèrent donc vers les moyens de diminuer les dépenses de fabrication, afin de parvenir à la réalisation du *piano du pauvre*. En résultat, ils n'ont pu parvenir qu'à faire de pauvres pianos. Les économies de fabrication, dans des instruments qui exigent autant de précision que de solidité, ne peuvent se faire qu'aux dépens de ces deux conditions essentielles. MM. Collard avaient réduit le prix des petits pianos droits de cette catégorie à 16 livres sterling (400 francs), prix assurément fort minime. mais qui ne met pas plus le piano à la disposition du pauvre que s'il était plus élevé du double. Le pauvre n'a jamais 400 francs pour un objet de luxe, fût-ce en Angleterre. Son travail de la semaine lui donne du pain pour sa famille, et le reste à grand'peine. Ce *piano du pauvre* me rappelle un modèle de *maison du pauvre*, que S. A. R. le

(1) Voir les nos 34 35 et 37.

prince Albert a fait élever dans Hyde-Park, et qu'on voit près d'une des entrées de l'exposition. C'est, ma foi, un fort joli petit palais en pierre de taille et briques, dont le confortable ne laisse rien à désirer, si ce n'est l'argent pour en payer le loyer. On y aurait toutes les joies de ce monde, bon souper, bon gîte et le reste, pourvu qu'on fût un pauvre aisé.

La fabrique de pianos de MM. Stodart, de Londres, est une des plus anciennes de l'Angleterre. J'ai dit dans ma deuxième lettre que l'aïeul de ces industriels fut un des auteurs du mécanisme à échappement du grand piano, connu sous le nom de *mécanisme anglais*. En 1820, le prédécesseur des possesseurs actuels de la maison prit un brevet pour un système de barrage en fer, qui, postérieurement, a été généralement adopté, non-seulement dans les grands pianos, mais même dans ceux de toutes les formes. Ce système consistait en une plaque métallique pour l'attache des cordes, combinées avec des tubes creux en fer au lieu de barres. Parmi les instruments exposés par MM. Stodart, on remarque un grand piano, dont le clavier a l'étendue de six octaves et une sixte, auquel est appliqué le système de barrage et de plaque métallique dont il est ici question. Sous le rapport de la sonorité et surtout de la nature du son, cet instrument laisse beaucoup à désirer. Un piano carré de la même étendue, sorti des ateliers de la même maison, y paraît sous le nom de *compact square*, parce qu'il est plus court que les pianos carrés ordinaires d'environ 6 à 8 pouces. Le mécanisme *en dessus* de cet instrument a été introduit en Angleterre par M. Stodart vers 1845; il est emprunté à M. Pape, qui avait pris brevet pour ce principe d'action en 1826, et qui, depuis lors, a construit tous ses grands pianos et ses pianos carrés d'après ce système.

Le nom de M. Kirkman est aussi un des plus anciens dans la facture des pianos anglais ; malheureusement, de même que MM. Stodart, MM. Kirkman et fils, bien qu'ils aient suivi le mouvement général de modification des pianos, n'ont réussi que médiocrement à perfectionner la qualité et la puissance des sons de leurs instruments. Ceux qu'ils ont mis à l'Exposition consistent en un grand piano de sept octaves (*la-la*), et un grand piano à deux cordes, de six octaves et une sixte, d'après le système de construction ordinaire. MM. Kirkman lui ont donné le nom de *Fonda*, que je ne comprends pas, à moins qu'ils ne se soient trompés sur l'orthographe, et n'aient voulu écrire *funda* (de *fundo*, lancer), ce qui pourrait indiquer quelque particularité de mécanisme que je n'ai pas aperçue. Le grand piano à trois cordes m'a paru d'une qualité assez médiocre ; le *bicorde* est comparativement plus satisfaisant. MM. Kirkman ont exposé aussi un petit piano droit à trois cordes obliques dont la sonorité est inférieure aux pianos français du même genre. Enfin, on doit à MM. Kirkman un petit bijou de *grand piano*, dont le côté le plus long n'a que 1 mètre 16 centimètres, la largeur du clavier 80 centimètres, et qui a l'étendue de six octaves et demie (*ut-sol*). La puissance des sons de ce petit instrument est très-remarquable, même dans la basse. J'ai essayé de ce piano lilliputien, mais mon petit doigt s'est trouvé trop large pour les touches. MM. Kirkman me paraissent s'être proposé de venir au secours des pianistes à la mamelle, classe d'artistes à laquelle on n'avait pas accordé jusqu'à présent l'attention qu'elle mérite peut-être.

MM. Addison et Cᵉ, dont je trouve le nom sur mes notes à la suite des facteurs dont je viens de parler, ne sont pas dans la catégorie des anciens industriels anglais pour la construction des pianos ; leur manufacture, au contraire, est assez nouvelle. La quote-part de ces messieurs dans l'Exposition n'est pas considérable, car elle ne consiste qu'en un petit piano droit transpositeur. Il est vrai que le nom de l'instrument le relève : il s'appelle le *Royal-Albert transposing Pianoforte*. L'idée du piano transpositeur n'est pas nouvelle, mais on a cherché le moyen d'opérer la transposition par plusieurs systèmes. J'ai vu chez Érard, il y a plus de quarante-cinq ans, un premier essai d'instrument de ce genre, lequel consistait en une table d'harmonie qui formait un cylindre. Ce cylindre, posé verticalement, était mobile à volonté, et présentait dans ses révolutions les cordes de plusieurs notes différentes aux coups du même marteau. Le défaut de cet instrument était de rendre les vibrations de la table d'harmonie très-faibles et presque nulles, par la contraction donnée à cette table pour l'amener à la forme cylindrique. Longtemps après, M. Roller, un des meilleurs facteurs de Paris, imagina de rendre le clavier mobile par l'action d'une clef, de manière que le mécanisme pût transposer un demi-ton, un ton, ou un ton et demi plus haut ou plus bas que la musique écrite, sans que l'accompagnateur ait aucune opération de calcul à faire. C'est ce même système qui, depuis lors, a été mis en usage par tous les facteurs, et qui s'est introduit en Angleterre il y a plus de vingt-cinq ans. M. Mercier, facteur actuel et distingué de Paris, faisant application à la transposition d'un système de touche brisée pour laquelle M. Pape avait été breveté, et qui, dans l'origine, n'avait pour but que de rendre le toucher du piano plus léger, M. Mercier, dis-je, imagina de faire de ce système un moyen nouveau de transposition. Une touche qui n'a que 7 pouces 1/2 de longueur agit sur un levier plus long, et met en mouvement celui-ci sur le mécanisme : par là, la touche devient plus légère, et tout le poids de l'action est reporté sur le levier intermédiaire. Tel est le principe de Pape. M. Mercier y vit le moyen de faire agir la même touche sur plusieurs leviers différents, en rendant le clavier mobile sans que le reste du mécanisme éprouvât de mutation. Peu satisfait de ce système, après qu'il en eut fait l'essai, il le vendit à M. Addison, qui en a fait le fond de son exploitation. M. Mercier a eu raison de vendre cette invention, et M. Addison a eu tort de l'acheter ; car le système ne vaut rien, ayant beaucoup de complication et moins de solidité que le système en usage.

Une idée plus malheureuse encore est celle de MM. Robert Allison et Cie, qui, à l'imitation de feu Charles Lemme, de Paris, ont imaginé de disposer les touches blanches et noires du clavier de leur piano dans un ordre alternatif. Rohleder, prédicateur à Friedland, en Poméranie, trouva dans son cerveau cette belle combinaison, en 1792, et la publia dans une brochure intitulée : *Moyen plus facile de jouer du clavecin, par le procédé d'un nouveau clavier et d'un nouveau système de notation*. Par malheur pour le pauvre Lemme, cette brochure lui tomba entre les mains. Il s'était acquis une petite fortune à faire de mauvais pianos dont le clavier était disposé selon les habitudes vulgaires. Un mauvais génie, ce génie du mal qui se mêle souvent de nos affaires, lui inspira le funeste dessein de s'approprier, comme un fruit de son génie, la malencontreuse idée du prédicateur de Friedland. Il se mit donc à fabriquer de nouveaux pianos avec un clavier de touches blanches et noires alternatives, sans s'informer des embarras inextricables de ce système, soit sous le rapport de la difficulté de distinguer les notes sur le clavier, soit sous celui du doigter, qui doit changer de fond en comble, soit enfin sous ceux de l'harmonie, de la modulation et de mille autres inconvénients qu'il serait trop long d'énumérer ici. Une des conséquences de ce système était la nécessité de changer la notation de la musique ; Rohleder l'avait compris et avait combiné les éléments de cette notation nouvelle. Lemme donna comme son œuvre une traduction de la brochure de l'Allemand, et y mit ce titre élégant : *Nouvelle méthode de musique et gamme chromatique qui abrège le travail et l'étude de la musique : de onze douzièmes on l'a réduite à un douzieme; inventée et publiée par Charles Lemme.* Il ne vendit pas un seul de ces nouveaux pianos, dont il avait fabriqué un grand nombre pour satisfaire à toutes les demandes qu'il prévoyait. Etonné d'abord, puis désespéré de sa mésaventure, il ne fit plus que languir ; sa tête se dérangea comme ses affaires; on dut l'enfermer dans une maison de santé, et bientôt il y mourut complétement aliéné.

J'espère que rien de semblable ne menace MM. Robert Allison et Cie ; mais je les engage fort à ne pas pousser plus loin que l'exposition l'épreuve de leurs pianos renouvelés, non pas des *rêveries grecques*, mais des rêveries allemandes et françaises.

Permettez, Monsieur, que je vous quitte cette fois plus tôt que de coutume. Nouveau maître Jacques, je dois troquer, non pas la veste du

cuisinier pour la livrée du cocher, mais la plume du critique pour le bâton du maître de chapelle ; car, pour ma part des fêtes nationales, je dois diriger l'exécution de la cantate qui a obtenu le grand prix de composition, à la séance publique de la classe des Beaux-Arts de l'Académie. Pour le dire en passant, cette cantate (le *Festin de Balthazar*) est l'ouvrage de jeune homme le plus remarquable que j'aie vu et entendu depuis quarante ans. L'heureux lauréat, M Lassen, de Copenhague, me paraît destiné à se faire un nom qui aura du retentissement. Je vous dirai quelque chose de l'effet de son ouvrage.

Agréez, etc.

FÉTIS père.

LA SAISON D'ÉTÉ.

Adieu, ma belle saison d'été ! Vous nous quittez, avec un dernier sourire, un peu triste, un peu nuageux, un peu trompeur, qu'on appelle l'automne, et qui ne diffère trop souvent de l'hiver que de nom ! Adieu les voyages, la mer, les bois, les eaux, le soleil, les plaisirs au grand air, les promenades à travers l'Europe, l'échange des populations du midi au nord et du nord au midi ! Adieu, mais au revoir, et seulement jusqu'à votre retour prochain !

Maintenant, c'est l'heure de compter avec soi-même et avec vous; c'est le moment de voir ce que vous nous avez donné de bon et de mauvais, d'utile et de superflu, de sérieux et de comique.

Nos théâtres, qui avaient si grand'peur de vous, n'ont, en définitive, que des grâces à vous rendre. Les uns fermaient, d'autres demandaient à fermer, convaincus d'avance que vous ne leur amèneriez que la solitude et le dédain; que vous creuseriez un abîme effrayant dans leurs salles et dans leurs caisses. Eh bien, la panique a eu tort : le vide ne s'est pas fait. Si les uns s'en sont allés, les autres sont venus : l'équilibre ancien est détruit, mais un équilibre nouveau s'est établi sur des bases nouvelles. Ainsi va le monde, et il y a de cela plus de siècles que je n'ai l'envie ni le temps d'en compter.

Je me souviens de l'époque où les directeurs parisiens n'avaient pas assez d'anathèmes pour en accabler les chemins de fer et les locomotives qui leur emportaient leur public à grand renfort de vapeur. Je crois même qu'ils allaient jusqu'à maudire les cigares, autre vapeur qui, disaient-ils, dérangeait toutes leurs combinaisons. Les directeurs s'abusaient ; je parle de ceux de nos premiers théâtres : pour les petits théâtres, c'est différent. Il ne serait pas impossible que la manie des *villeggiatures* bourgeoises et industrielles, notoirement favorisée par la vapeur, qui abrège tous les chemins autour de Paris, ne nuisît aux entreprises dont les habitués ne se rencontrent que parmi la gent citadine. Les chemins de fer sont peut-être leurs ennemis naturels, mais non pas les cigares!

Quant à nos grands théâtres, l'Opéra, l'Opéra-Comique, les Français, croyons-en l'épreuve qui vient de s'accomplir. Jamais, depuis que les chemins de fer existent, on ne s'en est servi autant que cette année. Cependant nos grands théâtres n'ont pas cessé d'être peuplés. Les nationaux y étaient plus rares, mais les étrangers bien plus nombreux. On y entendait retentir dans les foyers le pur anglais, le pur germain, le pur italien, le pur espagnol, l'impur anglo-américain, tous les idiomes et dialectes de la tour de Babel, plutôt que le pur gaulois : qu'importe aux directeurs? On paie dans toutes les langues, avec toutes les monnaies, et pourvu qu'on paie, tout n'est-il pas bien?

Un étranger quelconque, un provincial quelconque, débarquant à Paris, est tenu sur l'honneur de faire connaissance avec nos grands théâtres. De quel front oserait-il retourner dans son endroit, s'il ne pouvait dire : « J'ai vu l'Opéra, où se jouent les grands chefs-d'œuvre » de la musique moderne. J'ai vu l'Opéra-Comique, où se représentent » des ouvrages d'autre forme, d'autre style, mais des chefs-d'œuvre » aussi (quoi qu'en disent les jaloux, les envieux, les esprits forts, » véritables fats de l'art musical); j'ai vu le Théâtre-Français, qu'on » nomme encore la maison de Molière, sans doute parce que Molière » est mort à quelques pas de là. »

Plus nous irons, plus les chemins de fer voitureront à Paris d'étrangers, de provinciaux; donc, plus nos grands théâtres verront s'augmenter leur clientèle exotique et nomade; plus il leur sera permis de vivre et de prospérer, comme ils l'ont fait cette année, par la seule force de leur répertoire; car, la chose est bonne à noter, cette année, pendant tous les beaux jours, le grand Opéra, l'Opéra-Comique, n'ont rien donné de neuf: le vieux valait mieux que le neuf dans les circonstances présentes, et ils ont bien fait de l'exploiter. Mais enfin, toujours est-il que, sans effort, sans dépense extraordinaire, ils ont fait leurs frais, ou peu s'en faut. Ma belle saison d'été, vous avez été beaucoup moins terrible que de loin vous n'en aviez l'air!

L'exposition universelle du Palais de Cristal est la merveille de l'année. Les théâtres anglais en ont profité moins que les nôtres, toutes proportions gardées. Pourquoi cela? N'en savez-vous pas la raison? Parce qu'à Londres, où se tenait l'exposition, l'exposition était le spectacle, le théâtre, l'opéra et la comédie tout ensemble; parce qu'à Londres il fallait payer pour voir l'exposition, et qu'on n'avait plus d'argent pour les expositions du soir, ayant donné beaucoup à celle du matin; parce qu'à Londres, la visite de l'exposition était un voyage et une fatigue de chaque jour, et qu'on aimait mieux se reposer et dormir le soir dans son hôtel, que se fatiguer encore et peut-être aussi dormir ailleurs. Toujours est-il que les directeurs de Londres ont eu de cruels mécomptes, et que je ne les suppose pas d'humeur à demander au ciel une seconde exposition. Ils s'étaient flattés que la manne tomberait par avalanche; elle est tombée, mais à côté d'eux, au Palais de Cristal, le léviathan des recettes quotidiennes. Le temple de l'industrie ne désemplissait pas ; les temples de l'art restaient déserts; les artistes étaient quelquefois plus nombreux que les amateurs.

Et pourtant ne s'est-il pas rencontré à Paris des spéculateurs dont l'exposition universelle de Londres a troublé le sommeil, surexcité l'imagination, jusqu'à leur procurer le vertige? N'avons-nous pas vu tout à coup surgir de gigantesques projets, étalés en affiches fabuleuses, les *grandes fêtes à l'industrie universelle*, qui devaient se célébrer huit jours durant, les *1,000 francs de plaisir pour 15 francs*, qui devaient se prolonger tout un mois! Huit jours de fête d'un côté, trente jours de plaisir de l'autre! On peut en deviser maintenant qu'il n'en est plus question, et que les trente jours de plaisir sont allés rejoindre les huit jours de fêtes, et qu'il est certain qu'il n'y aura pas plus de fêtes que de plaisirs.

Voilà, ma belle saison d'été, ce que vous avez produit de superflu, si ce n'est pour les journaux et les afficheurs, qui ont trouvé dans l'annonce de ces projets une mine d'or et de bénéfices!

Le Parisien a fait son calcul et s'est dit : « Trente jours de plai- » sir, c'est trop pour un homme seul, et si l'homme n'est pas seul, » c'est bien pis encore! C'est trop bon marché pour n'être pas beau- » coup trop cher! C'est vouloir se ruiner, corps et âme, pour quinze » francs. Et puis quels plaisirs, après tout? Si les théâtres en sont, et » les meilleurs et aux premières places, je pourrai bien risquer mes » quinze francs. S'ils n'en sont pas (et comment pourraient-ils en » être?) je garde mes quinze francs, avec la satisfaction de m'é- » pargner quinze rhumes et autant de courbatures champêtres. »

Pour les huit jours de fête à l'industrie universelle, il y avait un autre inconvénient : c'était, en cas de succès universel, de suspendre à peu près pendant huit jours toute espèce d'industrie, hormis celle des fêtes, l'industrie des théâtres d'abord. L'autre inconvénient, c'était d'être absolument impraticable et impossible, en restant dans les termes du programme répandu à milliers.

Imaginez, si vous pouvez, la première journée : *Marche triomphale de l'industrie universelle!* J'avoue que le regret de ma vie entière sera de n'avoir pas vu cette marche, rien que pour le plaisir

de savoir comment on entendait la manière de s'y prendre et de l'exécuter.

Seconde journée : *Exposition d'agriculture, d'horticulture, etc.*, (l'et-cætera est du programme). Eh ! quoi, s'il vous plaît, une exposition seulement pour une journée ! A la bonne heure, si elle ne se composait que d'*et-cætera !*

Je comprends mieux la troisième journée : *Grand concert musical, distribution de prix* ; je comprends moins la quatrième : *Solennité littéraire et musicale en l'honneur des grands hommes de tous les pays au Panthéon français* : quelle longue et funèbre journée ! Je comprendrais parfaitement la cinquième, où devait se représenter un ballet héroïque mêlé de chants, récits et danses, exécuté par 2,500 artistes, si je ne savais qu'une représentation de ce genre ne saurait être unique, et qu'on ne pouvait construire une salle tout exprès, réunir tout exprès un nombre si formidable d'artistes pour une fois seulement ! Une telle représentation serait le chaos dramatique et musical, malgré le talent des auteurs, poëtes et musiciens, malgré le talent des artistes, si toutefois on parvenait à trouver des artistes de talent qui consentissent à s'aventurer dans cette cohue !

Je laisse les autres journées, parce que j'ai assez des cinq premières, et j'en viens à ma conclusion.

Vouloir inventer des plaisirs, n'est-ce pas bien hardi par le millésime auquel l'âge du monde est parvenu ?

Chercher à donner des fêtes, des solennités, des spectacles et concerts monstres dans des petites villes qui n'ont rien pour attirer à elles, c'est raisonnable et utile ; mais dans Paris qui a tout, qui se suffit à soi-même, qui peut se répéter le *moi* de Médée, *moi, dis-je, et c'est assez !* n'est-ce pas au moins superflu? N'est-ce pas en quelque sorte injurier la grande capitale, que de vouloir de force lui placer au front une couronne, lui attacher au sein un bouquet dont elle n'a que faire pour être belle et pour fixer sur elle tous les yeux?

Tandis que je m'amuse à causer avec vous, ma belle saison d'été, que je vous dis tout net ce que je pense de ce que vous avez fait, de ce que vous avez voulu faire, de vos illusions, de vos erreurs, je sens le souffle d'une haleine froide et brumeuse qui m'enveloppe et m'engourdit. J'entends qu'on frappe assez rudement à ma porte. Eh bien, entrez!.... Ma foi, c'est l'hiver.

PAUL SMITH.

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE LÉGÈRE POUR LE PIANO.

Les colonels, sous Louis XV, brodaient et faisaient de la tapisserie, comme on le voit dans la jolie comédie intitulée le *Cercle*, de Poinsinet, tableau de mœurs plein d'esprit et de vérité.

De notre temps, les militaires, qui ne songent plus à entrer en vainqueurs, que nous sachions, dans toutes les capitales de l'Europe comme ceux de Napoléon, font de la musique ou en font faire, et de fort bonne, comme M. de Saint-Mars, colonel du 9e régiment de dragons, qui, dans son goût pour l'harmonie, semble avoir fait sienne la belle famille des instruments de cuivre d'Adolphe Sax.

C'est sans doute par suite de ce goût artistique qui se répand dans l'armée française que M. Viénot, officier de cavalerie, compose, écrit et publie de temps en temps de jolis morceaux pour piano. Il est tout naturel qu'en sa qualité de hussard, d'homme de cheval, d'hippiâtre, il donne à ses œuvres légères l'allure du galop. Il vient donc de jeter dans la circulation musicale une *Etude-Galop*, avec une autre étincelle de mélodie et d'harmonie facile sous ce titre : *Mazurka de salon.* Ce mot de salon par lequel on caractérise beaucoup d'œuvres légères en musique, nous rappelle cet officier qui se vantait de savoir parfaitement parler l'arabe, et qui, mis en présence d'un enfant de l'Atlas, ne le comprit pas plus qu'il ne put s'en faire comprendre. A ceux qui avaient provoqué cette entrevue et qui lui témoignaient leur étonnement de voir la conversation tomber aux premiers mots, notre homme dit : « Que diable ! vous me mettez là en rapport avec un Arabe du dé- » sert ! Moi, je ne connais et ne parle que l'arabe de salon. » Il n'en est pas ainsi de M. Viénot : il a servi en Algérie ; il sait parler le véritable arabe, et compose agréablement de fort jolies bagatelles musicales qui en font un militaire civil précieux en société, c'est-à-dire un de ces cavaliers capables de faire marcher la civilisation au galop.

En opposition aux pianistes sérieux, scientifiques, humanitaires, qui prennent pour une appréciation malveillante les qualifications de talent gracieux, élégant, brillant, attendu qu'ils se croient compositeurs et virtuoses célèbres, illustres, admirables, et voudraient qu'on le leur dît sous mille formes différentes, nous aimons le pianiste léger, le compositeur naïf qui est toujours content, enchanté de la moindre mention, fût-elle même critique. Cela nous va aussi, car on évite par là la pédanterie qui, pour s'exercer sur la légère science des sons, n'en est pas moins aussi lourde que celles des Saumaise et des Le Batteux. Ajoutez que le critique à la verte allure parle à la généralité des lecteurs qui aiment qu'on leur signale les jolies choses musicales de circonstance. Parmi ces jolies choses nous signalerons d'abord ZERLINE, *valse espagnole*, pour piano, par M. Burgmüller, l'auteur de la charmante valse de *Giselle*. Celle de *Zerline* résume toutes les cachuchas que les danseurs espagnols nous ont importées en France. Déjà, dans le *Domino noir*, M. Auber avait jeté dans les salons de Paris, puisqu'il faut toujours en revenir à la musique de salon, toutes les allures rhythmiques de *boleros*, de *jota*, de *seguidillas* et de *cachuchas*. Mélodiste inépuisable, il a trouvé et mis dans sa *Zerline* un charmant motif de valse ibérienne, et M. Burgmüller l'a paraphrasé, brodé, arrangé pour le piano d'une façon ravissante. C'est la mollesse des mélodies italiennes mariée à l'allure pimpante de la danseuse espagnole qui semble trébucher au premier temps de la mesure et se relever agaçante et fière au second temps ; c'est la volupté orientale unie à la coquetterie des valseuses de la Germanie. Cela sera dit et redit... d'abord dans les salons, et puis dans les bals aristocratiques et populaires.

La Tempesta de M. Halévy a fourni à M. Rosellen les éléments d'une fantaisie brillante pour piano. Après quatorze mesures d'une introduction pompeuse et dans laquelle se distingue une marche de basse d'un beau caractère, le compositeur aborde la marche religieuse de la partition de M. Halévy, marche d'un style sacré, pur et serré ; et puis une des jolies mélodies de l'opéra, motif en mesure à deux-quatre, en *sol* majeur, plein d'élégance et de distinction. Une variation en triolets, trait brillant pour la main droite, succède à ce motif ; et puis il est traité, réduit en valse qui sert de péroraison pleine d'entrain à ce morceau conçu, arrangé suivant les us et coutumes de la fantaisie classique, si jamais la fantaisie moderne est destinée à recevoir cette estimable classification. Enfin, cela est bien fait, joli, amusant, et doit plaire partout et en mille autres lieux de France et de province, car *le Français né mélodiste créa la fantaisie.* Et à propos de fantaisie en valse, pourquoi laisserions-nous passer inaperçue celle que M. Charles Sivard a intitulée *Corinne?* Cela se permet aussi d'avoir une introduction ; cela marche aussi d'une allure leste et pimpante ; cela doit nécessairement provoquer au tournoiement social dans toutes sortes de salons ; et nous pensons que c'est là toute l'ambition de M. Charles Sivard : il obtiendra certainement ce résultat.

Il y a bagatelle et bagatelle ; en voici une pour piano, par Mendelssohn-Bartholdy, badinage charmant, barcarolle intitulée *Gondoline.* C'est une pensée musicale qui vous transporte sur un bateau allant à la dérive, dans lequel vous rêvez d'azur du ciel, de *farniente* et de mille autres choses vaporeuses, amoureuses, etc. Il nous souvient d'avoir écrit, sans les publier, une mélodie et des paroles exprimant à peu près tout cela sur cette jolie rêverie, sur cette *Gondoline* qui sert d'accompagnement à cette petite fantaisie poétique.

M. Théodore Regnault, qui a pour muse, à ce qu'il paraît, la *fusion*, vient de publier un chant adressé *à la France*, chant d'union ou d'al-

liance de tous les partis, œuvre de bon citoyen, dont il a composé les paroles, la mélodie et l'accompagnement. M. Regnault dit dans une de ses nombreuses strophes :

Soyons libres dans la mesure
D'une prudente liberté,
Et sachons régler la nature
Pour une juste égalité.

Certes ce n'est pas avec de telles maximes qu'on renverse les gouvernements, et nous osons prendre sur nous de garantir à l'auteur qu'il ne sera pas inquiété sur ses doctrines politiques par le procureur de la République. Sa mélodie et son harmonie sont aussi raisonnables, aussi rassurantes que sa poésie.

Mon Dieu, que la *Rosélia*, polka-masurka de M. Talexi, est donc jolie!... Nous disons cela d'abord pour la mélodie du jeune pianiste, mais surtout pour la délicieuse lithographie nous représentant Rosélia, qui nous semble un souvenir de Mme Pleyel. Ledit Talexi s'est permis encore une fantaisie brillante pour le piano sur des motifs de l'*Enfant prodigue*. L'introduction, *andante pomposo*, semble vouloir d'abord nous dire d'une voix de tonnerre :

Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre,

tant l'harmonie est nourrie, les traits pompeux et les doubles octaves brillantes; mais l'arrangeur rentre bientôt dans sa nature gracieuse et facile, et la mélodie en mesure à deux-quatre léger et le trois-huit en valse non moins légère et non moins brillante terminent la chose à la satisfaction de tous lecteurs de musique de piano qui préfèrent le possible à l'infaisable, et *il brio al difficoltoso*.

Voici venir d'autres virtuoses, compositeurs-pianistes qui, persuadés de cette maxime d'opéra-comique, qu'*en fait de chant rien n'est facile comme la difficulté*, se sont efforcés d'écrire de la musique facile. M. Théodore Gouvy, le symphoniste, a jeté sur le papier et donné à publier une fort jolie *Sérénade* pour piano, qu'on pourrait faire entendre sous les balcons de l'Espagne, de France et de Navarre, si elle était écrite pour un instrument plus portatif, mais qui a la ressource d'être entendue dans les salons de Paris. M. Stephen Heller a tracé de son style énergique et fin tout à la fois une *Saltarella* qui, par son entrain, sa verve, la vie et le mouvement et l'esprit, rappelle sa brillante *Fête vénitienne*.

Les Vœux, méditation religieuse, aussi pour piano seul, par M. Félix Lecouppey, est une petite œuvre de musique grave, sérieuse et consciencieuse. Cela plaira sans doute aux esprits qui se bercent de mélancolie et d'harmonie primitive et solennelle : il y a simplicité, unité dans cette noble pensée musicale.

Et voici ce bon et peu capricieux Rosenhain qui, s'emparant du caprice intitulé le *Carnaval de Venise*, qui est à tous, que tous ont varié, le varie à son tour. Son originalité n'est pas restée en arrière en s'enfermant dans ce moule de pensées fantasques : il a eu le bon esprit d'être court dans cette folie musicale, et de la rendre aussi amusante que spirituelle et brillante, quand elle est interprétée par la virtuose à qui elle est dédiée.

L'Enfant prodigue, prodigue de mélodies, est coupé et taillé à merci par tous les arrangeurs, qui ne sont pas fâchés de glisser quelques unes de leurs idées musicales et comme sutures, à celle de M. Auber. M. Leplus, flûtiste habile, a donc *composé* pour son instrument une *fantaisie brillante*, avec accompagnement de piano, sur les motifs de *l'Enfant prodigue*. Ces motifs sont bien choisis et bien placés dans la nature et le diapason de l'instrument. Introduction, thème, l'un des plus francs de l'opéra, variation et final, tout cela est bien encadré, et procède pour ainsi dire d'une façon dramatique. Et voilà que M. Leplus, se souvenant du mot de Cherubini, disant qu'il ne connaissait rien de plus insupportable qu'un solo de flûte, si ce n'était un morceau pour deux flûtes, s'est mis à arranger pour une flûte seule trois jolies fantaisies empruntées à l'opéra de *Giralda*, et publiées aussi avec accompagnement de piano. Cette musique si vive, si leste, si animée, est de même, pour la flûte, entraînante, valsante, charmante, soit qu'elle soit dite avec accompagnement, soit qu'on l'exécute en égoïste, en flûtiste solitaire, et disant, d'après le nom de l'auteur, et sous forme d'atroce calembour, qui peut le plus, peut le moins.

HENRI BLANCHARD.

GUIDE MUSICAL DE L'ENFANCE,

SOLFÉGE ET CONCERTS DES ENFANTS,

A UNE ET A DEUX VOIX,

PAR MLLE HÉLÈNE ROBERT MAZEL.

Les ouvrages du genre de ceux dont je viens de transcrire les titres s'annoncent et se recommandent, ainsi qu'ils ont été faits, simplement, sans charlatanisme, sans emphase. La main qui les a tracés n'était guidée par aucune prétention novatrice ; elle avait pour point d'appui l'expérience et le succès d'un professorat entièrement consacré au premier âge. Ce n'est pas que Mlle Robert Mazel n'ait pu obtenir et n'ait obtenu d'autres succès dans une sphère plus brillante. On n'a pas oublié les belles cantilènes composées par elle, surtout cette *Chartreuse*, que la voix vibrante de Géraldy faisait si bien valoir, et dans laquelle il s'élançait si audacieusement des abîmes aux sommets de l'échelle musicale.

A cette époque l'auteur habitait Paris, et travaillait pour les chanteurs tout formés. Depuis deux ou trois ans, elle s'est fixée à Montpellier, et là, par une vocation spéciale, elle s'est occupée de former des chanteurs, des musiciens : elle a ouvert des classes qui se sont bien vite remplies, et que suivent assidument des élèves qui ne savent jouer encore qu'à la poupée, à la balle, qui sautent à la corde dans la perfection. Ces élèves chanteront peut-être un jour, mais ils ne savent pas même encore s'ils auront de la voix. Ils ont l'oreille juste ou fausse : ils sont légers, étourdis, tout petits qu'ils sont, comme certains grands artistes. Il s'agit donc de commencer avec eux par le commencement, de leur expliquer les choses le plus brièvement et le plus clairement possible, afin qu'ils ne s'ennuient pas trop, de les aider tout doucement à trouver une voix, et, ce qui est encore plus essentiel, de ne pas tuer dans son germe la voix qu'ils pourraient avoir, en fatiguant, en forçant celle qu'ils ont déjà ou qu'ils n'ont pas du tout.

Tel est en quelques mots le programme de l'auteur du *Guide musical*, du *Solfége* et des *Concerts des enfants*.

Le *Guide musical*, contenant un résumé comple des principes élémentaires, n'a guère qu'une quarantaine de pages *in-octavo*. Le *Solfége* n'en a pas davantage.

Mlle Robert Mazel a bien soin d'avertir que les principes de son ouvrage sont fondamentalement les mêmes que ceux de tous les traités classiques ; seulement, elle les explique avec plus de détails : au lieu de les disséminer parmi les exercices de solfége, elle les expose de suite et dans l'ordre logique ; elle les divise en petites leçons (quatre-vingt-huit en quarante-deux pages), ce qui les rend plus faciles à étudier et à retenir.

Quant au *Solfége*, voici en quoi consiste son originalité : « Les solfé-
» ges dont on se sert généralement, dit Mlle Robert Mazel, contien-
» nent des leçons trop difficiles et d'une étendue trop grande pour de
» jeunes enfants de cinq à six ans, et même pour les commençants de
» tout âge, dont la voix est restreinte, et qu'il faut étendre peu à peu
» si l'on veut obtenir de bons résultats. Les nombreux exercices et les
» leçons que nous avons dû composer pour pouvoir faire chanter avec
» ménagement les voix les plus exiguës et les plus délicates nous ont
» servi à créer un véritable *solfége d'enfant*, moyennant lequel les bons
» et les mauvais organes peuvent s'exercer sans faire le moindre effort.
» Loin de fatiguer les enfants, un léger travail dans les cordes naturelles
» de la voix la fortifie, la développe, et, de fausse qu'elle est parfois
» primitivement, parvient à la rendre juste. La première série de notre
» solfége contient des exercices variés sur les trois notes avec les-

» quelles les enfants parlent et crient. Ces notes sont *sol, fa, mi*. C'est » donc par le *sol* qu'il faut faire commencer à solfier, et non par l'*ut*, » que beaucoup d'enfants ne possèdent pas en commençant. Les séries » suivantes augmentent d'une note d'étendue jusqu'à l'octave, que les » voix les plus limitées finissent par atteindre. Afin de familiariser les » enfants immédiatement avec les deux modes majeur et mineur, nous » avons alterné les séries d'un mode à l'autre, et les exercices si im- » portants des intervalles sont écrits dans les vingt-quatre tons, sans » dépasser l'octave de la voix parlée. »

Vous voyez avec quelle prudente réserve Mlle Robert Mazel traite la voix des enfants. Elle s'y prend comme avec une étoffe mince et fine qu'il faudrait déplier délicatement sous peine d'en briser le tissu imperceptible, et c'est là un procédé qu'on ne saurait trop prêcher aux maîtres de chant comme à ceux de solfége. Il n'y a que trop de voix brisées, et les morceaux n'en sont bons à rien.

Dès que les enfants sont parvenus à chanter seuls, il est utile, non moins qu'amusant pour eux, de les exercer au chant d'ensemble. Les six dernières séries du *solfége* contiennent des exercices à deux parties, et du *solfége* on passe à un recueil de petites fables, ballades, mélodies à une et deux voix, jetées dans le même moule que les exercices, c'est-à-dire n'excédant jamais l'étendue de la voix parlée, avec un accompagnement facile pour les mains, qui ne sont ni plus longues ni plus fortes que les voix. C'est ce que l'auteur désigne par le titre de *Concerts des enfants*. Les cantilènes écrites pour ces concerts sont précisément l'antipode de cette *Chartreuse* que je rappelais d'abord; elles ne montent ni ne descendent, et pourtant elles se meuvent agréablement dans leur région modeste. Le compositeur a eu le bonheur de trouver en Mme la marquise du Bouchet un poëte dont la muse voulût bien marcher du même pas que la sienne, et ne pas courir par monts et par vaux avec des bottes de sept lieues. *L'Hermine et le chasseur, l'Enfant malade, l'Ingrate poupée, le Miroir cassé, le Renard et l'Oie, l'Enfant prodigue, l'Enfant et le Papillon, la Mère Bontemps*, et autres petites pièces qui ont servi de texte à Mlle Robert Mazel, se distinguent également par la pureté candide de la pensée et du style. Des anges pourraient, sans se compromettre, faire leur partie dans des concerts où paroles et musiques exhalent un tel parfum de virginale fraîcheur.

L'ambition de Mlle Robert Mazel, car tout artiste en a une, c'est de concourir par ses leçons, par sa méthode, à ce que la France chante dès le berceau, comme le fait depuis si longtemps l'Allemagne. L'Allemagne est sa patrie réelle, la France sa patrie d'adoption. Je ne doute pas que celle-ci ne lui sache un gré infini des soins et du talent qu'elle a voués à son éducation musicale. Les instituteurs, les mères de famille la remercieront de leur avoir fourni une méthode commode et sûre pour arriver à ce but si désirable : *Chanter comme on parle, chanter sans crier*.

P. S.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire à l'Opéra, la *Muette de Portici*, suivie de l'intermède *les Nations*. — Demain lundi, *Robert-le-Diable*.

*** Le *Prophète* a été joué lundi devant une recette magnifique. Au moment de lever le rideau, Levasseur s'est trouvé pris d'un enrouement subit, et hors d'état de chanter le rôle de Zacharie. Il a fallu le temps d'aller chercher Depassio, qui s'est fort bien acquitté de sa tâche improvisée. Gueymard, qui craignait aussi de ne pouvoir chanter, a triomphé du mal de la peur, et a parfaitement rendu le rôle de Jean de Leyde Quant à l'Alboni, c'est toujours une admirable Fidès, dont le succès grandit tous les soirs.

*** La *Favorite* a reparu mercredi et vendredi. L'Alboni reprenait le rôle de Léonor, que son prodigieux talent de cantatrice a réellement transformé. Jamais l'air : *O mon Fernand !* n'a été chanté comme par elle, et si elle néglige quelques parties du drame, c'est pour mieux faire valoir la belle et touchante musique de Donizetti. Morelli débutait dans le rôle d'Alphonse ; il l'a compris et rendu en artiste de la bonne école. Mercredi, c'était Gueymard, et vendredi de Lagrave, qui chantait le rôle de Fernand. Il n'y a que des éloges à donner à l'un et à l'autre.

*** Tout ce qu'on a dit de la voix extraordinaire de Mme Tedesco se confirme. Les répétitions de la *Reine de Chypre* ont commencé au théâtre, et la cantatrice a prouvé que la renommée était, à son égard, plutôt en deçà qu'au delà de la vérité. C'est dans les premiers jours de novembre que le bel ouvrage d'Halévy nous sera rendu. Roger chantera le rôle de Gérard, et Massol celui de Lusignan.

*** Mme Tedesco sera chargée de l'un des principaux rôles du *Juif errant*. On sait que l'autre rôle de femme est confié à Mlle Lagrua. Nous aurons donc à la fois deux cantatrices nouvelles et un opéra nouveau.

*** Dans le concert par lui donné à Hombourg, Roger a chanté la charmante romance du *Démon de la nuit*, de Rosenhain, et il a produit, ainsi que le morceau, beaucoup d'effet sur son auditoire. Le *Démon de la nuit* se monte en même temps à Bruxelles et à Francfort.

*** Demain lundi, à l'Opéra-Comique, aura lieu la reprise de la *Fille du régiment*. Mme Ugalde remplira pour la première fois le rôle de Marie, si favorable à toutes les cantatrices célèbres de l'Europe. Coulon jouera le rôle du vieux sergent.

*** Le succès de *Joseph* continue et s'augmente.

*** Mme Ugalde a repris cette semaine le rôle d'Henriette, qu'elle chante et joue avec tant d'éclat dans l'un des plus charmants chefs-d'œuvre du répertoire, l'*Ambassadrice*. Mlle Lemercier est très-bien placée dans le rôle de Charlotte, créé par Jenny Colon.

*** La *Fée aux roses* est toujours en possession de la faveur publique, e attire la foule.

*** L'*Eau merveilleuse*, de Grisar, a été jouée cette semaine par Hermann-Léon, Sainte-Foy et Mlle Miolan.

*** L'époque de la réouverture du Théâtre-Italien n'est pas encore connue. A la fin de la dernière saison, le directeur, M. Lumley, avait annoncé l'intention d'en revenir à l'ancien usage et de recommencer ses représentations le 1er octobre; mais il paraît que la prolongation de la saison de Londres au-delà du terme ordinaire l'a fait changer d'avis. Nous ne savons encore rien de son programme.

*** Nous avons assisté à la répétition générale de *Mosquita la Sorcière*, que l'on a donnée hier au soir pour l'ouverture de l'Opéra-National. Le libretto de MM. Scribe et Gustave Vaëz nous a paru amusant et destiné au succès que présage le nom des auteurs. La partition de M. Xavier Boisselot, nous n'hésitons pas à le dire, est la digne sœur de celle qui fut son coup d'essai : *Ne touchez pas à la Reine*. Sans parler des progrès naturels que l'expérience amène toujours, on y trouve une remarquable abondance de mélodies, une sève de jeunesse et d'inspiration qui ne laisse aucun doute sur l'avenir brillant du compositeur.

*** Le *Mémorial bordelais* des 11 et 12 de ce mois contient, sous forme de lettre, une analyse fort remarquable de la partition du *Prophète*, représenté dans cette ville avec un succès immense. Cette étude musicale est due à la plume de M. Cuvreau, l'excellent chef d'orchestre de la Société philharmonique.

*** S'il faut en croire une découverte faite récemment à Arnstadt par le recteur de l'école, ce serait dans cette petite ville qu'aurait été représenté le premier opéra allemand. Le titre de cette œuvre primitive est des plus bizarres. Le voici dans une traduction littérale : «La prudence de l'autorité dans » les dispositions à prendre à l'égard des brasseries. » L'auteur du texte est le recteur Treiber; quant à la musique, elle est attribuée par la tradition à Sébastien Bach. La partition n'ayant pas été retrouvée, on en est réduit à des hypothèses.

*** Un journal italien annonce que le célèbre général maggyare A. Goergey vient de composer un opéra intitulé : *Matteo Corvini*.

*** Le Conservatoire de musique et de déclamation rouvrira ses classes mercredi prochain, 1er octobre. Nul changement ne s'y est opéré, si ce n'est que le nouveau règlement commence à être exécuté en ce qui concerne le traitement des professeurs. Par décision du ministre, les appointements que touchait Mlle Émilie Klotz, comme accompagnateur des classes de grand opéra, et Mme Dufresne, comme accompagnateur des classes d'opéra-comique, leur ont été attribués, à la première, comme professeur agrégée de solfége, à la seconde, comme professeur agrégée d'harmonie. Mmes Coche, professeur agrégée de piano; Dupuis, professeur agrégée de solfége ; Beaufour, professeur agrégée pour l'étude du clavier, ont été portées sur la liste des professeurs appointés. Tous les autres professeurs adjoints prendront désormais le titre d'agrégés.

*** Aujourd'hui dimanche, la ville de Melun sera le théâtre d'une grande fête musicale. La messe de l'Orphéon, composée par MM. Halévy, Adolphe Adam et Clapisson, sera exécutée à la cathédrale. Il y aura ensuite concours de sociétés orphéoniennes, venues de Paris et d'autres villes, et concours de musiques militaires. Le jury sera présidé par M. le baron Taylor, et composé de plusieurs membres du comité de l'Association des artistes-musiciens.

*** Albert Sowinski est de retour à Paris.

*** Paul Julien, qui avant l'âge de dix ans s'était révélé au monde musical comme violoniste de premier ordre, est de retour à Paris, après avoir obtenu à Londres, au théâtre de la Reine, et partout où il s'est fait entendre, des succès mémorables. Le jeune virtuose nous revient, tout prêt à les continuer dans la saison d'hiver.

*** M. Panseron recommencera ses classes particulières de solfége et de chant, ainsi que celles d'harmonie et d'accompagnement (basse chiffrée et partition), le lundi 6 octobre, chez lui, 21, rue d'Hauteville. On y trouve ses ouvrages didactiques.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux.* — Malgré les émigrations, qui n'ont jamais été si nombreuses que cette année, nous avons eu, dans les salons de l'hôtel de la Paix, une réunion tout-à-fait intime, mais si bien choisie, qu'on aurait pu se croire en plein hiver. Déjà nous avions eu l'occasion d'applaudir Mlle Jaurès, il y a de cela deux ans ; elle était alors bien jeune. Nous nous souvenons de l'étonnement dont tout le monde fut saisi en voyant cette frêle jeune fille, de seize ans à peine, attaquer avec une énergie presque virile le difficile instrument des Vaslin, des Franchomme et des Servais. Aujourd'hui, Mlle Jaurès vient de remporter, dans le dernier concours du Conservatoire de Paris, le second prix de violoncelle. Quel travail, quelle volonté et quelle intelligence n'a-t-il pas fallu pour atteindre ce résultat ! Il faut entendre ce coup d'archet ferme et juste, tirant de l'instrument des sons pleins, larges et vibraots. On voit que Mlle Jaurès prête à son violoncelle toute son âme. C'est ainsi qu'elle a dit tour à tour, l'autre soir, un duo du xve siècle, pour deux violoncelles, avec notre excellente basse solo, M. Ferrière; une grande fantaisie de Franchomme d'une immense difficulté, un morceau de Romberg et un autre de Mendelssohn, et tout cela avec une perfection rare qui a émerveillé tout le monde. Sur la prière qui lui a été adressée, Mlle Jaurès s'est mise ensuite au piano, car elle est aussi une pianiste fort distinguée ; elle nous a fait entendre plusieurs morceaux de sa composition, d'un charme ravissant, et comme elle possède une fort belle voix de contralto, elle a dit avec un sentiment, une âme et une méthode parfaite, deux mélodies qu'elle vient de composer, et dont l'une surtout, intitulée *Chut ! chut !* est un vrai petit chef-d'œuvre. Telle a été cette soirée improvisée. Mlle Jaurès, en revenant à Paris, emporte avec elle notre admiration et nos vifs regrets.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — Les représentations au théâtre royal se succèdent rapidement, avec Roger. Dans les rôles de Raoul, Georges Brown et Jean de Leyde, le célèbre ténor est toujours admirable. Nous aurions vivement désiré l'entendre dans la *Favorite*; par malheur, cet opéra, dans lequel il a obtenu un si beau succès à Hambourg, ne fait point partie du répertoire du théâtre royal.— Tout récemment on a entendu ici une valse *turque* : c'est un des premiers essais du fils de l'ambassadeur de Turquie à Berlin, le prince de Caradja.

*** *Munich.* — La petite violoniste Maria Serato, âgée de dix ans, obtient de grands succès en cette ville. Elle a joué une fantaisie sur le final de *Lucia*, et le trémolo de De Bériot, de manière à se faire applaudir avec un véritable enthousiasme.

*** *Leipzig.* — La reprise de la *Part du Diable*, d'Auber, a fait le plus grand plaisir. — Vieuxtemps a passé quelques jours parmi nous, et il est retourné à Saint-Pétersbourg.

*** *Dresde.* — La réunion Sainte-Cécile, fondée récemment par M. Kade, organiste, compte déjà soixante membres. Le but de la réunion est l'exécution des meilleures compositions de musique religieuse dues aux anciens maîtres, tels que Marcello, Orlando Lasso, Caldara, Bach, etc.

*** *Trieste.* — Le jeune pianiste A. Jaell a donné ici plusieurs concerts qui ont été très-suivis. A. Jaell se rend de Trieste à New-York; il fait partie de la société d'artistes avec laquelle le fameux Barnum se propose de parcourir les Etats-Unis.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Publications de BRANDUS et Ce, Editeurs.

103, *rue Richelieu et* 40, *rue Vivienne.*

MUSIQUE DE PIANO.

BLUMENTHAL.

Op. 1. La Source, caprice . . . . . 6 »
Op. 2. Deux caprices : le Rêve, la Brillante . 5 »
Op. 3. Trois mélodies : le Calme, une Fleur, Valse styrienne . . . . . 5 »
Op. 4. Fête cosaque, caprice . . . . . 6 »
Op. 5. Trois mazurkas . . . . . 6 »
Op. 6. Deux valses en 2 suites . . . chaque 5 »
Op. 7. Une nuit à Venise, fantaisie . . . net 3 »
Op. 8. Les deux Anges, morc. caract. . net 3 »
Op. 9. Trois mazurkas . . . . . net 3 »
Op. 10. N° 1. La Brise du Soir . . . . . net 2 »
Op. 10. N° 2. Nocturne . . . . . net 2 »
Op. 11. Les Oiseaux, caprice . . . . . net 3 »
Op. 12. Chant national des Croates. . . . net 2 »
Op. 14. La Plainte . . . . . net 3 »
Op. 15. L'Eau dormante . . . . . net 3 »
Op. 16. Consolation, fantaisie . . . . . net 3 »
Op. 17. Marche militaire . . . . . 5 »
Op. 17 *bis*. Marche funèbre . . . . . 5 »
Op. 18. Scène de ballet 7 50
Op. 19. Nocturne impromptu . . . . . 5 »
Op. 20. Trois mazurkas 7 50

GORIA.

Op. 21. Fant. sur les *Mousquetaires de la Reine* . . . . . 9 »
Op. 24. Fantaisie sur la *Sultana* 7 50
Op. 41. Grande mazurka originale . . . . . 5 »
Op. 47. Fantaisie dramatique sur le *Val d'Andorre* . . . . . 9 »
Op. 50. La Brise, fant. brillante sur *Haydée* 9 »
Fantaisie brillante sur la *Favorite* . . . . net 4 »
Fantaisie brillante sur la *Fée aux Roses* . . net 4 »

HALL.

Op. 11. Morceau de salon, fantaisie sur les *Diamants de la Couronne* 7 50
Op. 15. Fantaisie brillante sur la *Part du Diable* 7 50
Op. 27. Grande fantaisie sur la *Sirène* 7 50
Op. 30. Sonate 7 50
Op. 34. Fantaisie brillante sur la *Barcarolle* 6 »
Op. 35. Fantaisie brillante sur *Fra Diavolo* . . 7 50
Op. 38. Grande fantaisie sur le *Comte Ory* . . 7 50
Op. 39. Fantaisie sur les *Mousquetaires de la Reine* 7 50
Op. 53. Fantaisie brillante sur *Robert Bruce* 7 50
Op. 54. Fantaisie brillante sur *Haydée* . . . 7 50

KALKBRENNER.

Op. 150. Rondoletto brillant sur la *Favorite* . . 7 50
Op. 151. Fantaisie sur le *Guitorrero* 7 50
Op. 152. Souvenirs des *Diamants de la Couronne*, fantaisie . . . . . 6 »
Op. 155. La Créole, valse brillante . . . . . 6 »
Op. 157. Fantaisie sur la *Reine de Chypre* . . 7 50
L'Echo, scherzo brillant . . . . . 5 »
Op. 159. Mélange sur le *Duc d'Olonne* . . . 7 50
Op. 160. Souvenirs du *Stabat*, de Rossini, grand fantaisie 7 50
Op. 165. Grande fantaisie de bravoure sur *Charles VI* . . . . . 9 »
Op. 174. Les Charmes de Carlsbad, rondo de concert . . . . . 9 »
Op. 176. Fantaisie brillante sur la *Barcarolle* 7 50
Op. 177. Grande sonate . . . . . 12 »
Op. 178. Fantaisie sur les *Mousquetaires de la Reine* 7 50
Op. 180. Souvenir de la *Sirène*, fantaisie . . 6 »
Op. 184. Les Nationalités musicales. L'Ecosse, la Russie, Naples, l'Angleterre, l'Allemagne l'Irlande. Six esquisses . . 9 »
Op. 186. Fantaisie brillante sur le *Val d'Andorre* 7 50
Causeries de jeune fille, pensée fugitive . . . 5 »

A. de KONTSKI.

Op. 24. Variations bril. sur les *Huguenots* . . 7 50
Op. 31. Trois valses brillantes . . . . . 6 »
Op. 60. Grande fantaisie sur *Guido et Ginevra* 7 50
Op. 70. Fantaisie sur la *Juive* 7 50
Op. 119. Fantaisie sur *Haydée* . . . . . 6 »

KRUGER.

Op. 20. Fantaisie sur la Pastorale et la Marche du Sacre du *Prophète* . . . . net 3 »

G. MATHIAS.

Op. 2. Paysage et Marche croate . . . . . 6 »
Op. 3. Nocturne et Barcarolle . . . . . 6 »
Op. 4. Deux polkas de concert 7 50
Op. 5. Allegro appassionato, morc. de concert 3 »
Op. 6. Galop-caprice . . . . . net 3 »
Op. 7. Matinées de printemps, en quatre séries chaque . . . . . net 2 »
Op. 11. Pastorale et air de danse . . . . . 6 »
Op. 12. Mazurka-caprice . . . . . 6 »

Léopold de MEYER.

Fantaisie sur les *Puritains* 7 50
Op. 60. Air de ballet 7 50

OSBORNE.

Op. 11. Rondino sur le *Diable à Séville* . . . 6 »
Op. 12. Grandes variations sur la romance de Mme Malibran : Le réveil d'un beau jour . . . . . 6 »
Op. 22. Variations brillantes sur le quatuor des quatre femmes, des *Huguenots* . . 7 50
Op. 23. Caprice et variations sur l'Orgie et Rataplan, des *Huguenots* 7 50
Op. 24. Variations brillantes sur le bal des *Huguenots* 7 50
Op. 27 Variations brillantes sur la *Muette* . . 6 »
Variations de concert sur l'*Ambassadrice* . . . 6 »
Op. 28. Fantaisie brillante sur le *Domino noir* 7 50
Op. 32. Fantaisie sur les *Treize* 7 50
Op. 33. Fantaisie brillante sur le *Lac des Fées* 7 50
Op. 35. Fantaisie sur le *Schérif* . . . . . 6 »
Op. 37. Fantaisie et variations sur *Zanetta* . . 7 50
Op. 39. Fantaisie brillante sur le *Guitarrero* . 6 »
Op. 40. Fantaisie brillante sur la *Favorite* . . 6 »
Op. 40 *bis*. Grande fantaisie sur le *Duc d'Olonne* 7 50
Op. 45. Nocturne . . . . . 5 »
Op. 46. Grande fantaisie brillante sur la *Reine de Chypre* 7 50
Op. 48. Fantaisie sur *Charles VI* 7 50
Op. 49. La Chasse, caprice brillant sur la *Part du Diable* . . . . . 5 »
Fantaisie sur la romance de la Marguerite, du *Val d'Andorre* 7 50
Op. 78. Fantaisie brillante sur le *Prophète* . net 3 »
Op. 79. Fantaisie brillante sur la *Fée aux Roses* . . . . . net 3 »

TALEXY.

Op. 13. Fantaisie sur *Haydée* 7 50
Op. 17. Fantaisie sur le *Val d'Andorre* . . . 6 »
Op. 20. Fantaisie brillante sur le *Prophète* . net 3 »
Op. 32. Fantaisie brillante sur l'*Enfant prodigue* 7 50
Hercule, grand galop . . . . . 5 »
Diane, polka-mazurka . . . . . 5 »

Ch. VOSS.

Op. 61. Sérénade . . . . . 6 »
Op. 66. Fantaisie brillante sur les *Huguenots* 7 50
Op. 70. Fantaisie sur *Czar et Charpentier*, opéra de Lortzing 7 50
Op. 76. Fantaisie militaire sur les *Mousquetaires de la Reine* 7 50
Op. 99. Trois fleurs : la Rose, la Violette et l'Amarante . . . . . 6 »
Op. 101. Fantaisie dramatique sur le *Prophète* . . . . . net 4 »
Op. 104. Souvenir du *Prophète* : la Complainte et la Marche du Sacre, variées. net 3 »
Op. 109. Fantaisie de salon sur la *Fée aux Roses* . . . . . net 3 »
Op. 113. La Cascade de fleurs . . . . . 6 »
Op. 120. Fantaisie de salon sur *Giralda* . . . 6 »
Op. 122. Fantaisie sur la *Dame de Pique* . . 6 »
Op. 124. Grande fantaisie sur la *Favorite* . . 7 50

Chez SCHONENBERGER, éditeur. boulevart Poissonnière, 28.

SOUSCRIPTION

AUX ŒUVRES INÉDITS ET POSTHUMES

DE

NICOLO PAGANINI

SCHONENBERGER, éditeur de musique, boulevart Poissonnière, 28, à Paris, ayant acquis de M. le baron Achille Paganini fils, les manuscrits inédits de feu son père le baron Nicolo Paganini, dont il est héritier, en publiera, par souscription, une édition de luxe.

La souscription est ouverte jusqu'au 15 novembre 1851.

Ces ouvrages se composent de *neuf Œuvres*, tous inédits, gravés sur partitions originales de Paganini, et qui n'ont jamais été publiés.

Op. 6.	Œuvre posthume,	1er *Concerto* en *mi* bémol, avec accompagnement de piano	24	»
7.	—	2e *Concerto* en *si* mineur, avec accompagnement de piano NOTA. C'est dans ce concerto que se trouve le célèbre rondo de la Clochette.	24	»
8.	—	*Le Streghe* (Danse des Sorcières), fameuses variations, avec accompagnement de piano	9	»
9.	—	*God save the Queen*, variation avec accompagnement de piano	7	50
10.	—	*Le Carnaval de Venise*, 20 variations avec accompagnement de piano	7	50
11.	—	*Moto perpetuo* (Mouvement perpétuel), allegro de concert, avec accompagnement de piano	7	50
12.	—	*Non piu mesta*, thème et variations, avec accompagnement de piano	9	»
13.	—	*I Palpiti*, thème et variations, avec accompagnement de piano	9	»
14.	—	*Etudes* en 60 variations progressives sur l'air *Barucaba*, violon solo en trois cahiers, chaq. 6 fr.	18	»
		Onze cahiers marqués	115	50

NOTA. Il y a des accompagnements d'ORCHESTRE :

Pour le 1er Concerto	Op. 6.	net.	12 fr.
— 2e Concerto	7.	net.	12
— n° 3. Le Streghe	8.	net.	5
— n° 4. God save	9.	net.	4
— n° 6. Moto perpetuo	11.	net.	2
— n° 7. Non piu mesta	12.	net.	4
— n° 8. I Palpiti	13.	net.	4

Et les suivantes sont gravées en partition :

1er Concerto	net.	8 fr.
2e Concerto	net.	8
Le Streghe	net.	4
I Palpiti	net.	4

Prix pour les Souscripteurs.

Les personnes qui voudront recevoir des uns ou des autres de ces Orchestres, l'indiqueront et ajouteront la valeur au montant de leur souscription.

Les Souscripteurs recevront en sus de l'ouvrage complet :

1° Un **magnifique portrait de Paganini**, sur chine, lithographie de Léon NOEL, d'après le portait peint par M. de POMMEYRAC. (Ce portrait est du prix de 5 francs pour les non souscripteurs). — 2° Une **notice biographique de Paganini**, précédée d'une *Histoire du Violon* et suivie de l'analyse raisonnée de ses ouvrages et sur son exécution, par FÉTIS père, maître de chapelle du roi des Belges et directeur du Conservatoire de musique. — 3° Un **Fac-simile de son écriture musicale** et de deux lettres, l'une à M. Hector Berlioz, l'autre à M. de Pommeyrac.

L'OUVRAGE COMPLET PARAITRA LE 1er NOVEMBRE 1851.

Prix de la Souscription : 35 fr. à payer contre la remise des onze cahiers.

Chez tous les Editeurs et Marchands de musique de Paris et de la Province.

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs.

GRAND NONETTO

POUR

VIOLON, ALTO, VIOLONCELLE, CONTREBASSE, FLUTE, CLARINETTE, HAUTBOIS, COR ET BASSON

PAR

GEORGES ONSLOW.

Op. 77. — Prix : 25 fr.

OUVERTURE DE

ZERLINE ou LA CORBEILLE D'ORANGES

POUR HARMONIE MILITAIRE

arrangée par

J. MOHR.

Prix : 20 fr.

FANTAISIE POUR LA HARPE SEULE

sur

L'ENFANT PRODIGUE

par

PRUMIER.

Op. 69. — Prix : 6 fr.

GRANDE FANTAISIE BRILLANTE POUR LE PIANO

SUR LES MOTIFS DE

LA FAVORITE,

PAR

CH. VOSS.

Op. 124. Prix : 7 fr. 50 c.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 40. 5 Octobre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cº, 13, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sussetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois.
30 centimes la ligne	pour 3 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Exposition universelle de Londres (5e lettre), par **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra-Comique, reprise de la *Fille du régiment ;* Mme Ugalde. — Théâtre de l'Opéra-National, ouverture, *Mosquita la sorcière*, de MM. Scribe et Vaëz, musique de M. X. Boisselot, par **Henri Blanchard**. — Orphéon et musique militaire, 1er concours annuel, par **Jules Simon**. — Nouvelles et annonces.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(CINQUIÈME LETTRE) (1).

Monsieur,

Un des facteurs de pianos les plus recommandables de l'Angleterre est M. Wornum, à qui l'on est redevable de l'idée du petit piano droit, dont le succès a été si universel, depuis qu'il a construit les premiers instruments de ce genre. La conception d'un instrument à clavier dont les cordes sont placées verticalement n'était certes pas nouvelle, car le P. Mersenne a donné, en 1636, la description d'une sorte de clavecin du même genre. Il dit (*Harmonie universelle*, traité des instruments, livre IIIe, page 113) que l'usage de cet instrument s'était produit récemment en Italie. Dès 1790 il y avait déjà des pianos verticaux ; mais ces instruments étaient en réalité de grands pianos renversés, qui se plaçaient contre les murs des appartements. L'avantage qu'ils offraient de faire frapper les cordes dans le sens de leur point d'appui était compensé par la lourdeur du levier, qui rendait leur toucher fort dur. Jamais cette disposition n'avait eu de succès. Ce fut donc une véritable innovation que fit M. Wornum lorsqu'il imagina (en 1809) le piano droit à cordes obliques, pour lequel il prit un brevet l'année suivante. Associé alors à M. Wilkinson, l'un des plus anciens facteurs anglais, il construisit plusieurs centaines d'instruments de ce genre. Mais déjà il fabriquait avec succès le petit piano *(cottage)* à cordes droites, qui, par la facilité du transport et par son petit volume, était très-recherché. Lorsque je jouai, en 1829, ces deux genres de pianos chez M. Wornum, je leur trouvai une qualité supérieure à celle des instruments de même espèce, fabriqués par les autres facteurs. M. Wornum venait alors de prendre un nouveau brevet pour un mécanisme du petit piano droit qui, depuis lors, est devenu le modèle suivi par la plupart des facteurs. Je dois avouer que depuis cette époque cet homme de mérite est resté stationnaire sous le rapport de la qualité et de la puissance des sons : il est aujourd'hui dépassé par la bonne facture française.

M. Wornum a exposé un grand piano de petit modèle à deux cordes, avec un mécanisme en dessus pour lequel il a pris brevet en 1842. Ce mécanisme diffère de celui de M. Pape, qui est cependant son origine, en ce que le ressort concentrique qui relève le marteau dans les instruments du célèbre facteur de Paris, est supprimé. Après avoir frappé la corde, le marteau est ramené à sa position par le poids de la partie antérieure du levier. Quelque ingénieuse que soit cette combinaison de la bascule, j'avoue que je préfère le ressort de M. Pape, qui, par sa très-minime contraction, ne peut avoir l'inconvénient de se fatiguer. M. Wornum a donné à ce nouveau piano le nom d'*Albion grand*, car les noms spéciaux ont beaucoup de vogue chez les facteurs anglais. *Albion grand*, soit ; je ne comprends pourtant pas ce qui fait qu'un petit piano à queue devient grand parce qu'il s'appelle *Albion*. M. Wornum a supprimé dans cet instrument le barrage en fer ; en cela il a suivi l'exemple du piano carré de M. Pape, dans lequel, la table d'harmonie étant rapprochée du fond de l'instrument, le tirage des cordes s'opère sur la partie la plus solide de l'instrument, et conséquemment la fatigue est considérablement diminuée.

Bien des innovations plus curieuses qu'utiles se font remarquer dans les instruments de quelques facteurs dont je n'ai pas encore parlé. Ainsi, M. Cudby a exposé un grand piano dans lequel la table est complétement isolée de la caisse et du sommier. Sur tout le pourtour de l'instrument règne un barrage en fer percé pour des vis à écrou. Ces vis sont attachées à la table par des tenons, et servent à la tendre à volonté dans telle ou telle partie. Malheureusement, cette singularité ne donne pour résultat qu'une sonorité fort médiocre. Au surplus, ceci n'est point une nouveauté, car je me souviens d'un brevet que M. Pape a pris à Paris pour ce système, en 1828 ; mais l'essai qu'il en fit alors ne l'ayant pas satisfait, il cessa bientôt après d'en faire usage.

M. Greiner est plus original, car il ne va pas à moins que de changer le mode de vibration du piano, dans un instrument qui a la forme du piano à queue, monté de deux cordes au lieu de trois. Les deux cordes de chaque note sont placées sur deux plans différents, s'inclinant en sens inverse, et passant en un point par le même plan où elles sont frappées par le marteau. Le programme dit que le facteur a voulu obtenir, par cette disposition, les effets de la trompette parlante (porte-voix), ce qui, sans doute, signifie que M. Greiner s'est proposé d'imprimer aux cordes des vibrations qui se croiseraient et dont les sommets seraient alternativement opposés. Par là, il a cru qu'il obtiendrait un renforcement du son. Il y a eu une erreur essentielle en théorie, car le mode de vibration d'un corps sonore est toujours déterminé par le mode d'impulsion. De quelque manière qu'on dispose les cordes d'un instrument à clavier, les vibrations seront perpendiculaires au coup du marteau, c'est-à-dire horizontales, tandis que les vibrations d'un violon sont verticales, c'est-à-dire perpendiculaires au frottement de l'archet sur les cordes. Au reste, l'expérience aurait dû éclairer M. Greiner, car la sonorité de son instrument est fort défectueuse. En vain dispose-t-il ses cordes sur des plans inclinés en opposition.

(1) Voir les nos 34, 35, 37 et 39.

Elles vibrent identiquement de la même manière; car les belles expériences de Chladni et de Savart ont démontré que toutes les parties en communication d'un corps sonore sont ébranlées de la même manière, et qu'elles font des nombres de vibrations identiquement semblables. C'est ainsi que les cordes d'un violon, le chevalet, la table d'harmonie, l'âme, le fond, et la masse d'air contenue dans l'instrument, vibrent tous simultanément, suivent les mêmes ondulations, et font des nombres égaux de vibrations. J'ai cru devoir insister sur la signification de ce principe fondamental, afin d'éviter que M. Greiner trouve des imitateurs.

M. Greiner s'est aussi proposé de réaliser dans ce piano l'unisson parfait des deux cordes de chaque note, n'ayant qu'une seule cheville pour les deux cordes, lesquelles ne sont qu'un seul fil d'acier attaché par un bout et tournant sur une forte pointe arrondie, de manière à se partager en deux longueurs égales. Plusieurs autres facteurs anglais, entre autres MM. Datt, Duff et Hogson, suivent le même système; mais aucun d'eux n'a le mérite de l'originalité en cela, car c'est encore M. Pape, l'homme au génie inventif, qui a imaginé ce moyen de parvenir à l'unisson parfait de deux cordes, et qui en a pris brevet en 1840. L'idée est incontestablement ingénieuse et donne le résultat qu'on se propose. Un inconvénient y est pourtant attaché; car si le coup du marteau casse une des longueurs de la corde, l'autre cesse d'exister, et la note disparaît de l'instrument; dès-lors obligation d'interrompre la musique et d'attendre qu'un accordeur ait réparé le dommage.

Nous ne sommes pas au bout des fantaisies d'inventions. Par exemple, nous avons les *twin-piano* (pianos jumeaux) de MM. Jones et Cie; lesquels sont comme deux pianos droits mis dos à dos, mais avec une seule charpente pour les deux instruments. Je crois qu'un prix a été proposé pour qui devinerait l'utilité de cette construction. Nous avons aussi le *tromba-piano*, de M. Greiner. Cet industriel ne s'arrête pas à mi-chemin dans l'innovation, car il supprime tout d'un coup la caisse de l'instrument. Le grand piano auquel il donne ce nom a, dans sa circonférence, quelque chose d'assez semblable à la *tromba curva* des Romains; M. Greiner en a doré le pavillon pour rendre la ressemblance plus frappante. Deux tables, l'une supérieure, l'autre inférieure, composent le corps sonore de l'instrument. Entre ces deux tables un système de barrage en fer est établi, et tout le pourtour est ouvert. M. Greiner s'est proposé de favoriser par ce mode de construction la libre expansion des vibrations par le côté de l'instrument; mais il n'a pas compris que la suppression des côtés de la caisse fait disparaître la possibilité du renforcement des vibrations, et que le résultat ne peut être que l'amaigrissement du son. Son piano lui a du reste révélé cette vérité.

MM. Jenkins et fils ont présenté à l'Exposition un petit piano droit destiné à l'usage des voyages en mer. L'espace est, comme on sait, fort exigu dans ce qui compose le confortable des vaisseaux. Cette considération a déterminé les facteurs dont je parle à combiner un instrument qui pût être réduit aux plus petites proportions possibles, et le résultat de leurs recherches à ce sujet a donné un piano dont l'épaisseur, y compris la saillie du clavier, n'est que de 13 pouces 1/2 anglais. Pour cela, ils ont dû changer la disposition du mécanisme, raccourcir les touches et leur donner un mode d'action en dessus du marteau par un mouvement à charnière qui porte directement le marteau à la corde, de manière que l'espace de la projection est ainsi en partie supprimé. MM. Jenkins donnent à leur instrument le terrible nom de *Patent expanding and collapsing Piano.*

La nouveauté n'a pas été le but que se sont proposé tous les facteurs anglais dans les modifications qu'ils ont fait subir aux pianos, car MM. Harrison et Cie ont exposé un petit instrument droit auquel ils donnent le nom de *Utilitarian boudoir Piano,* et dont l'objet est d'abaisser le prix au meilleur marché possible. C'est encore le *piano du pauvre;* mais ce pauvre en aurait, ma foi, tout juste pour son argent. Dans leur *invention,* MM. Harrison et Cie sont revenus à l'*unicorde*, essayé sans succès il y a quelque vingt-cinq ans; ils suppriment l'échappement et font revivre le vieux pilote qui portait directement le marteau à la corde; enfin l'invention nous reporte aux temps primitifs, à l'âge d'or... des mauvais pianos. Il est vrai que celui de MM. Harrison et Cie ne coûte que 15 guinées! Quel est le pauvre qui n'a pas 15 guinées dans sa poche pour se procurer ce bel instrument?

Pendez-vous, messieurs Harrison, vous êtes dépassés! Le génie rétrospectif de M. William Matthews ne s'est pas arrêté comme le vôtre au petit piano silbermannien: il est remonté jusqu'au clavicorde. On peut jouer à la vérité sur son piano de manière à produire à peu près les effets d'un petit piano droit ordinaire; mais pour peu qu'on ait le goût de la variété, on peut se procurer la jouissance de se faire grincer les dents par le timbre agréable du fer frappé par le cuivre; car, par la pression d'une pédale, on fait intervenir entre les marteaux et les cordes un autre rang d'autres marteaux qui, au lieu de têtes garnies de feutre ou de peau, ont une lame métallique. Le marteau ordinaire pousse à la corde le marteau interposé, et la lame de cuivre de celui-ci va frapper les cordes et les met en vibration en leur communiquant un timbre aigre et dur. Je ne désespère pas de voir une de ces jours l'industrie s'élever jusqu'à l'*invention* du tympanon.

Un certain M. Harwar m'a donné, par un petit piano droit, l'idée d'un homme qui ne veut pas se mouvoir dans sa maison, mais qui exige que ce soit la maison qui se meuve autour de lui. Il voulait que son piano fût transpositeur; rien de mieux. Vous croyez peut-être qu'il va rendre son clavier mobile et faire son opération en un tour de clef? Détrompez-vous: le clavier reste immobile; mais la table d'harmonie, détachée de la caisse, et portant avec elle son chevalet, ses cordes et accessoires, se promène à volonté, en avant ou en arrière, sur des rouleaux, et dans ses révolutions latérales, place, par exemple, les cordes de la note *ut* devant le marteau des notes *si,* ou *si* bémol, ou *la,* etc., et le tour est fait. Il y a des hommes bien ingénieux.

Il est des innovations qui ne portent que sur la forme, sans toucher au principe de sonorité ou de mécanisme: telles sont les dispositions adoptées par M. A. Kerman, de Bridgewater, et par MM. Hund et fils. Le premier de ces industriels appelle son instrument *Lyric grand*, parce qu'il est de la dimension des grands pianos droits, et que la forme extérieure est celle d'une lyre; quant au piano de M. Hund, il s'appelle *Lyra piano-forte*; son modèle est petit, et la lyre est placée à la partie postérieure. Je ne sais pourquoi l'on essaie de temps en temps de rappeler le souvenir de cet instrument de l'antiquité. La lyre, emblème du génie du poëte, de l'enthousiasme et de la grandeur, n'a que faire en ces temps-ci: les signes de notre époque sont la trompette et le trombone à cylindres. Je ne serai satisfait que si je vois quelque jour le piano saxophone et saxoforme.

Je pourrais, Monsieur, vous citer encore quelques noms de facteurs anglais dont j'ai vu les instruments et dont j'ai retenu les noms, mais dont je n'ai pu saisir avec lucidité les avantages annoncés emphatiquement. Je ne sais trop, par exemple, ce que c'est que le piano *cottage* de MM. Smith et Roberts, de Birmingham, lequel, suivant l'imprimé, a *une grande action de répétition, une table d'harmonie et un dos comme le violoncelle, disposés pour les climats chauds.* Je ne suis pas mieux instruit de ce qui constitue le mérite du *piano équilibre pour tous les climats*, de M. Woolley, de Nottingham, ni du *piano utiliton* du même facteur. J'ai trouvé toujours ces instruments fermés, et j'ai dû me contenter de l'étiquette du sac, sans y mettre la main.

Après ces détails, il me reste à vous dire en résumé l'impression que m'a laissée la facture des pianos en Angleterre à l'époque actuelle. Elle se présente sous l'aspect le plus brillant et le plus satisfaisant sous tous les rapports dans la fabrique de MM. Broadwood. La sonorité des grands instruments de cette maison a quelque chose de majestueux, de splendide, dans les basses et dans le médium; les dessus sont charmants, brillants, clairs, et ne font en aucune manière sentir le coup du marteau. Les détails de la fabrication sont soignés et en tout dignes de la réputation de cette grande maison. Après ces instruments, viennent ceux de MM. Collard et Collard, très-distingués, surtout dans les pia-

nos carrés, et dont les détails sont aussi faits avec soin. Si je ne parle pas ici de M. Erard, facteur de premier ordre, c'est qu'il n'a pas seulement une fabrique en Angleterre, mais une à Paris plus importante encore. Je le considère comme ayant une position à part, et en quelque sorte cosmopolite. Il reprendra son rang dans le résumé que je ferai de la facture française. A l'exception des grandes maisons dont je viens de parler, j'ai été peu satisfait soit de la sonorité, soit des détails de la facture anglaise de second ordre. Elle m'a paru généralement inférieure à la facture française de même catégorie. Elle offre moins de fini, moins de précision, et laisse dans l'étonnement par le souvenir de l'opinion qu'on a eue longtemps, même en France, de la supériorité des Anglais en tout ce qui tient à la mécanique. Je crois que la cause du changement qui s'est opéré à cet égard dans les produits des deux nations doit être cherchée dans la différence de prix des instruments anglais et français. Il est reconnu que les pianos fabriqués en Angleterre sont d'environ 20 0/0 au-dessous des prix des pianos français, toutes conditions égales d'ailleurs. Or, le prix des matériaux et celui de la journée de l'ouvrier est à peu près le même dans les deux pays; il est donc évident que l'économie de la dépense ne peut se faire que sur le fini, qui exige toujours beaucoup de temps. Dans une grande maison comme celle de MM. Broadwood, cette économie n'est pas nécessaire, parce que la vente de deux mille et quelques centaines de pianos dans l'année permet de réduire les bénéfices sur chaque instrument. Au surplus, quelle qu'en soit la cause, il est vrai de dire qu'en ce moment la facture française des pianos est, en général, plus avancée que la facture anglaise.

Agréez, etc. FÉTIS, père.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise de de la FILLE DU RÉGIMENT. — *Mme Ugalde dans le rôle de Marie.*

C'était une entreprise hardie, il n'en faut pas douter. Venir la dernière dans un rôle hanté par toutes les célébrités européennes, peu de mois après que ce même rôle avait été chanté et joué à Paris, comme nous n'en avions pas l'idée, par Mme Sontag! voilà ce qu'a osé Mme Ugalde, et ce qui lui a valu un succès de plus. Disons toute la vérité, ce succès a été plus brillant, plus mérité, le second jour que le premier. On le conçoit, l'émotion était si grande, le péril si présent! Mais Mme Ugalde est douée de ce courage que la conscience du talent peut seule donner. Elle savait que le rôle de Marie lui revenait de droit, qu'il était à sa taille, qu'elle le possédait, en quelque sorte, dans la voix, dans le geste, dans l'allure, et Mme Ugalde a marché, non sans trembler peut-être. Le courage n'exempte pas de la peur, mais il finit par en triompher, et voilà en quoi il est bon.

Donc, nous avons vu Mme Ugalde en jeune et leste vivandière. Ce costume lui sied à ravir : elle le porte avec une aisance et une grâce toute militaire. Nous l'avons entendue chanter, avec un accent tout militaire aussi, le duo si animé : *Au bruit de la guerre*; les couplets soldatesques avec accompagnement de tambour, et enfin, avec autant de passion que de tristesse, le duo d'amour et la romance d'adieu qu'elle adresse à son père, le 21e léger. Nous n'avons à signaler, comme défaut, qu'un peu trop de vibration vocale. Mme Ugalde n'a peut-être pas toute l'ampleur que certaines parties du rôle demandent, mais elle a le feu, l'entrain, le *brio*, qui enlèvent le public : elle a été rappelée unanimement.

Au second acte, même explosion de bravos après et pendant le morceau de la leçon de chant, que Mme Sontag avait rendu si redoutable. Sous la robe de satin, la jeune vivandière perce encore, mais sans exagération, sans manque de goût. Elle est touchante et distinguée quand il le faut, parce qu'elle est véritablement émue. On assure que la cantatrice ne peut retenir des larmes véritables dans les situations pathétiques de l'ouvrage, et l'on conviendra que c'est peu commode pour chanter.

L'ouvrage *redivivus* est monté avec beaucoup de soin. Tous les rôles sont bien distribués et bien rendus. Dans le rôle du sergent Sulpice, Coulon a montré des progrès étonnants : depuis le jour de son début, il n'est pas reconnaissable. Jourdan est parfait dans le rôle du jeune paysan : il est comique et passionné; on lui redemande la romance du second acte avec un vif plaisir. Lemaire et Mme Félix sont aussi fort bien placés dans les rôles de la comtesse et de l'intendant. Voici bientôt onze ou douze ans que la *Fille du régiment* a fait sa première apparition sur la scène parisienne : jamais elle ne s'y était produite avec autant d'avantage. On dirait qu'elle nous revient de l'étranger, où elle s'est jouée plus que chez nous, revue et perfectionnée.

R.

THÉATRE DE L'OPÉRA-NATIONAL.

MOSQUITA LA SORCIÈRE,

Libretto en trois actes de MM. SCRIBE *et* VAEZ; *partition de M.* Xavier BOISSELOT.

(Ouverture du théâtre et première représentation du 27 septembre 1851.)

Il y a toujours une vieille tendance à faire du chauvinisme national en France, même dans la désignation de nos théâtres. Nous avons le Cirque-National; le Vaudeville, qu'on a toujours dit national; l'Opéra-Comique national; le théâtre de la Nation, qui s'est appelé l'Académie impériale et royale de musique, et, plus logiquement, le Théâtre des Arts au temps de notre grande révolution, et qui se nomme toujours l'Opéra, en attendant une nouvelle dénomination. Le nouveau théâtre lyrique, ou second théâtre d'opéra-comique, qui prend la qualification d'Opéra-National, sera plus musical, nous l'espérons, que n'était historique le théâtre auquel il succède. Toute l'histoire de ce théâtre est d'avoir été créé, privilégié au bénéfice d'un actif entrepreneur, auteur, compilateur et producteur, qui ne voulait pas avoir l'air d'être directeur.

Par le mode de notre publication, nous arrivons un peu tard pour entretenir nos lecteurs de l'ouvrage donné à l'Opéra-National pour l'ouverture de ce théâtre. Si nous disons, comme les autres journaux, que ce libretto est une paraphrase de *Don Juan*, du *Comte Ory*, des *Diamants de la Couronne*, de la *Syrène* et de *Giralda*, c'est pour féliciter le compositeur d'avoir eu à sa disposition toutes les situations musicales de ces *libretti*, et de les avoir renouvelées, embellies après ses prédécesseurs.

Fernande, nièce d'un vice-roi du Mexique, vient, sous le nom de Mosquita, ou petite mouche, bourdonner l'amour, la coquetterie et de fort jolies mélodies espagnoles, par autorisation du Saint-Office et pour son propre compte : elle veut corriger son cousin, le fils du vice-roi, qui est le roi du vice, et le punir surtout, en s'en faisant aimer, d'avoir refusé sa main; et pour cela, elle s'y prend de la voix et du geste; car, après lui avoir donné un soufflet, elle lui chante de fort séduisantes choses. Sa voix donc, ses caprices, ses différents costumes de gitana, de bohémienne, rendent tour à tour amoureux et furieux notre don Juan du Nouveau-Monde, et finissent par le dompter. Avant de s'amender, pourtant, il se livre à une infinité de tentatives dont on pourrait bien avoir à rougir la pudeur, mais dont on s'accommode fort bien en morale d'opéra-comique. D'abord, il enlève à son futur mari, dont il s'apprête à prendre la place en la chambre nuptiale, comme un vrai don Juan, une nouvelle Zerline du nom doux et suave de Bénita. Il en enlèverait bien d'autres, si l'inquisition et Mosquita, son agente, n'y mettaient bon ordre. Malgré ses méfaits, ce charmant personnage se croit aimé, respecté, adoré du peuple mexicain, car il est prince; et il ne faut rien moins qu'une manifestation de ce peuple, qui veut l'assommer, pour le désabuser de cette illusion. Après avoir rendu forcément Bénita à son mari

Peblo, il se dispose à épouser lui-même sa cousine, qui quitte le nom de Mosquita pour reprendre celui de Fernande; et il va au-devant de monsieur son père, qui arrive juste à point, dans son superbe carrosse tout doré et à quatre chevaux, pour assister à la conversion et au mariage de son fils repentant, corrigé, et qui, d'après l'excellente histoire des deux Amériques de M. Scribe, fut un des meilleurs vice-rois de Mexico.

Dans cette action dramatique se meuvent, comme personnages secondaires, un alcade aubergiste, espèce de magistrat imbécile, bravache et peureux, de la famille si nombreuse au théâtre et dans les vaudevilles du fameux *Bourgmestre de Saardam*, et qui a nom Gallardo; puis Carasco, le Sganarelle ou Léporello de notre *Don Juan*; enfin Dolorès, fermière, tante et duègne de la jeune mariée Bénita. Tous ces personnages concourent à cette action, qui marche clairement, lestement et d'une façon amusante comme celles de toutes les pièces de M. Scribe. Tout cela n'a aucun but politique, moral, littéraire ou d'art et de nouveauté dramatique ; mais qu'importe pourvu que cela fasse de l'argent!

M. Xavier Boisselot prend son art plus au sérieux que son habile librettiste; il a donné une digne sœur à sa première partition : *Ne touchez pas à la Reine*. Élève de Lesueur, compositeur qui honora l'école française, il en a le *faire* large dans la manière de traiter les chœurs : cette partie est ce qu'il y a surtout de remarquable dans sa nouvelle partition. De tous nos compositeurs nouveaux, M. Boisselot est le seul qui cherche une forme nouvelle, et qui la rencontre sans tomber dans le bizarre. Sa mélodie a de l'originalité, et son harmonie est claire. Il y a bien un peu de recherche et de maniéré dans son instrumentation, qu'il fait sonore et même retentissante, intempestivement, bien qu'il veuille être simple, dit-il, mais elle est toujours ingénieuse et distinguée; et pour être sobre d'effets d'orchestre, comme Grétry et Méhul, il faut avoir conquis leur brillante renommée. M. Boisselot n'en est pas encore là; mais il est en bonne voie pour y parvenir.

Il est fâcheux que la mode de composer l'ouverture d'un opéra de motifs empruntés aux morceaux de la partition ait prévalu ; il en résulte bien une préface musicale de l'ouvrage, mais une préface faite à bon marché, et qui manque d'unité dans la mélodie. Certes les ouvertures de l'*Elisca*, de Grétry, de la *Stratonice*, de Méhul, de la *Sémiramis*, de Catel, sont aussi de belles préfaces, et elles ont la forme et l'unité d'une belle symphonie. Rossini, qui, dans l'ouverture de *Guillaume Tell*, n'a pas voulu s'asservir non plus à l'unité de la pensée, puisqu'il a cousu l'une au bout de l'autre trois différentes mélodies, ne les a pas, du moins, prises ou reprises dans sa partition déjà écrite. Confiant dans les idées et l'instrumentation de M. Boisselot, nous l'adjurons donc de suivre l'exemple de nos grands maîtres, et de nous faire, pour le premier ouvrage qu'il écrira, une ouverture originale, et qui reste, si c'est possible, comme celles du *Jeune Henri* ou du *Freischütz*. S'il nous faisait cette réponse de la plupart des compositeurs, qu'il a été pressé, que le temps lui a manqué, nous lui dirions avec l'Alceste de Molière :

Passons, monsieur; le temps ne fait rien à l'affaire.

L'ouverture de la *Mosquita* est donc un ingénieux et brillant potpourri instrumental.

Les petits couplets chantés dans l'introduction par Bénita, Mlle Mendez, qui avait un autre nom au Conservatoire, sont faciles et agréables. Ceux de Mosquita la sorcière, qui survient avec le chœur, sont aussi fort jolis et très-brillants. Le chœur chanté en l'honneur d'une Notre-Dame quelconque, à qui l'on va offrir des fleurs, est un délicieux morceau, instrumenté d'une manière pittoresque, et dans lequel il intervient des clochettes et des cloches, et des flûtes d'une façon charmante, sur un mouvement de boléro bien caractérisé et d'une couleur toute ibérienne; puis nous arrive un duo entre don Manoël et Mosquita, morceau bien écrit pour ces deux voix de ténor et de soprano, mais dans lequel M. Michel, qui remplit le rôle de Manoël, fait entendre un *mi* qui revient souvent et qui paraît le gêner beaucoup, pendant que le *la* au-dessus est attaqué par lui en voix mixte d'une façon douce et gracieuse. Il survient ensuite un petit ensemble vocal fort bien dit par les deux interlocuteurs-chanteurs, et le duo se termine en mode mineur, mode expressif et passionné, sans doute, mais dont M. Boisselot abuse un peu dans le cours de la partition.

Le chœur des compagnons de don Manoël : *Victoire! victoire! victoire!* a du rhythme et de la verve. Le contraste du *fortissimo* et du *pianissimo* fait honneur à ceux qui disent ce morceau. Ici encore le ténor est insuffisant à lutter contre la masse chorale.

La romance naïve chantée par Peblo est quelque peu insignifiante; il est vrai que, le premier jour, l'acteur-chanteur, qui n'est guère qu'aspirant à devenir l'un et l'autre, était un peu au-dessus du ton par peur, sans doute, nous l'espérons; mais dans le duo déclamé et de scène qui suit, il s'est rassuré; et la mélodie, dite plus franchement, a permis d'entendre des détails d'orchestre qui concourent on ne peut mieux à la déclamation vraie des personnages et préparent le grand ensemble du final de ce premier acte. Ce final éclate en sonorités vocales et instrumentales. La mélodie principale, la chanson bachique enfin, *Et mon dernier verre et mon dernier jour*, est pleine de franchise et d'entrain. Le chœur et, il faut le dire et le répéter aussi, les choristes soutiennent tout cela magnifiquement. Dans ce tumulte de mélodie joyeuse et d'harmonie éclatante, et de riche instrumentation, on peut se prendre à désirer de voir transporter à l'octave en bas et aux seconds violons, dont ce serait mieux la partie, une batterie en *la* majeur *la, mi, do, mi,* etc.; et entendre les premiers violons procéder par un trille sur la dominante *mi* pour exprimer la joie et les éclats de rire des convives. Quoi qu'il en soit, ce final est un des bons morceaux de la partition de M. Boisselot. Nourri des beaux modèles en mélodie rétrospective, on dirait que l'auteur de *Mosquita* s'est inspiré d'un air de danse du XVIe siècle, intitulé : la *Romanesca*, dans les jolis couplets qui ouvrent le second acte et chantés par Bénita. Le duo qui vient ensuite et dit par cette dernière et Manoël : *D'où vient cette terreur secrète?* commence par un joli pizzicato qui se reproduit ingénieusement avant la cabalette. Il y a dans cette cabalette une fort jolie imitation sur ces mots : *le bonheur, c'est l'ignorance*. On distingue dans tout cela un dialogue piquant entre les voix, les violons et la clarinette, qui témoigne d'une connaissance approfondie des délicatesses de l'instrumentation. Ici se trouve placée une charmante mélodie, seguidille, chansonnette ou tout ce qu'on voudra; une de ces étincelles musicales enfin que seraient heureux de rencontrer les compositeurs les plus célèbres. Ces mélodies piquantes sont souvent provoquées, il faut le dire aussi, par les auteurs des paroles, qui, fatigués de jeter sur le papier *ces lieux communs de morale lubrique*, comme disait Boileau, ces bouts rimés dignes d'envelopper les produits sucrés des Marquis et des Berthélemot, essaient de trouver un rhythme nouveau en fait de vers, comme, par exemple, dans son opéra d'*Actéon*, M. Scribe a donné à M. Auber les jolis couplets :

Souvent un amant
Ment.

Ces petits tours de force de versification inspirent plus qu'on ne croit le compositeur, et font une heureuse diversion à ces lignes prétendues lyriques qui disent par exemple :

Que la journée
Soit terminée
Par l'hyménée
En ce beau jour.

On disait naguère que cela appelait la mélodie. C'était possible ; mais une mélodie plate et monotone. Donc, sur de jolis couplets rhythmés d'une façon originale, le compositeur a trouvé un chant original et spirituel; et ces couplets ont été fort bien dits par Mlle Mendez; et les couplets et la charmante cantatrice ont obtenu et obtiennent sans doute tous les soirs les honneurs du *bis*.

Un chœur plein de verve et de gaîté rappelle ici le *fin ch' han dat vino* du *Don Juan* de Mozart. On pouvait s'inspirer de quelque chose

de plus médiocre. Les bons morceaux abondent dans ce second acte. La sorcière y chante des couplets brillants et dont la mélodie dialogue au mieux avec la flûte, la clarinette, et toujours dans la tonalité mineure qu'affectionne l'auteur, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Nous engageons Mlle Rouvroy à faire ses demi-tons aussi conjoints que possible dans la vocalisation. Le trio final de cet acte est d'un style large et dramatique, et sent son grand opéra. C'est bien un peu aussi dans la manière des faciles unissons à la Verdi ; mais l'effet n'en est pas moins grandiose et puissant. La modulation à la tierce majeure inférieure qui intervient à la fin de ce morceau, de *mi* majeur en *ut* majeur, autant qu'il nous en souvient, cette modulation, bien que très-connue et même un peu usée, est bien placée en cet endroit et d'un effet très-dramatique.

Le troisième acte commence par de jolis petits couplets des mariés Peblo et Benita, couplets accompagnés par un petit chœur au dehors, avec les castagnettes de rigueur dans un ouvrage à peu près espagnol. L'alcade Gallardo est fort bien joué par M. Grignon, transfuge de l'Opéra-Comique. S'il ne chante pas beaucoup dans l'ouvrage, il fait ressortir, en bon comédien qu'il est, quelques traits spirituels du dialogue, comme, par exemple : *La justice a le droit de pénétrer partout*, lorsqu'il entre cavalièrement dans la chambre nuptiale des deux mariés, qu'il y trouve celui qu'il croit le faux Peblo, s'écriant alors, en parlant de Bénita qu'il croit déjà infidèle à son mari : *Quel exemple pour sa tante !*

Le chœur des membres du Saint-Office a de la couleur, il est d'un bon style ; et si, comme plusieurs morceaux de la partition, il est en mode mineur, il finit au moins par la tierce majeure, dite de Picardie, ce qui lui donne un caractère religieux qui prouve que le compositeur est, ainsi que nous l'avons déjà dit, dans une bonne voie d'observation et de vérité. Le chœur de menaces des paysans qui veulent assommer don Manoel, ou son représentant Carasco, nous a paru beaucoup trop long. Nous pensons que les auteurs auront senti la nécessité d'en couper une partie, ou même de le supprimer tout à fait pour les représentations suivantes.

Payant un nouveau tribut au style de l'opéra presque héroïque, M. Boisselot a encore écrit, à la fin du troisième acte, un duo entre Manoël et Mosquita, morceau de passion, de scène, et de déclamation bien sentie et vraiment inspirée. Sur le chant de longue haleine, en *mi* mineur, et dit par Manoël, ces mots : *Il m'aime !* jeté avec obstination par Fernande, sur le tissu mélodique, sont d'un excellent effet dramatique. La réponse du soprano est elle-même pleine de passion, d'entrain, et de distinction ; et puis l'unisson vient de nouveau déborder sur cette belle scène d'amour que le compositeur, seul, a créée, et qui prouve que s'il y a en lui beaucoup de talent, il y a aussi beaucoup de cœur.

L'orchestre, composé de jeunes artistes vigoureux et zélés, a fort bien fonctionné sous l'intelligente direction de M. Varney. C'est donc, en y comprenant les choristes, un succès vraiment musical, pour le compositeur, pour ses interprètes et pour la direction.

HENRI BLANCHARD.

ORPHÉON ET MUSIQUE MILITAIRE.

Ier CONCOURS ANNUEL.

Dimanche dernier, 28 septembre, a eu lieu dans la ville de Melun le premier cours annuel ouvert, d'une part, entre les orphéons du département de Seine-et-Marne et ceux des départements limitrophes, et, d'autre part, entre les corps de musique militaire des mêmes départements.

Ce double concours, organisé par décision du conseil général et sous les auspices de M. de Vincent, préfet de Seine-et-Marne, par le comité central de l'Association des artistes musiciens, a présenté un puissant intérêt, tant par les remarquables progrès qu'il a constatés dans le passé que par les brillantes espérances qu'il a fait naître pour l'avenir.

Une des choses qui caractérisent le mieux peut-être les tendances de notre époque, c'est cet élargissement constant de la sphère des beaux-arts. Autrefois, les murs d'un théâtre ou d'une salle de concert traçaient d'étroites limites à l'influence salutaire de la musique ; aujourd'hui, des populations entières peuvent, dans un recueillement commun, goûter simultanément les pures jouissances que donne cet art divin.

Dès huit heures du matin, le chemin de fer déposait à l'embarcadère des musiques de gardes nationales et des groupes d'orphéonistes, accourus de 30 lieues à la ronde pour prendre part au concours.

A neuf heures, M. Taylor, membre de l'Institut, président fondateur de l'Association des artistes musiciens, accompagné des membres du comité désignés pour composer les jurys spéciaux, était reçu officiellement par une députation de l'autorité.

La ville avait revêtu ses habits de fête ; on remarquait dans les rues, sur les places, un mouvement inaccoutumé, et des visiteurs arrivaient de toutes parts. La foule se pressait surtout aux abords de la vieille église de Saint-Aspais, où les orphéonistes de la province se préparaient alors à chanter l'office divin.

La messe, composée expressément par MM. Halévy, Ad. Adam et Clapisson, pour les orphéons des départements, a été dite par une centaine de voix prises dans divers groupes, et sous la direction de M. E. Delaporte, avec un ensemble satisfaisant, malgré la diversité des éléments qui composaient le chœur. A l'issue de la messe, une quête au bénéfice de la caisse de secours des artistes-musiciens a été faite par Mme de Vincent, femme de M. le préfet, et par d'autres dames de la ville dont nous regrettons vivement de ne pouvoir citer les noms.

A onze heures, les corps de musique et les orphéons, bannières en tête, se réunissaient à l'embarcadère du chemin de fer dans l'ordre qui leur avait été préalablement indiqué. Quelques instants après, une salve d'artillerie annonçait que le cortége se mettait en marche, se dirigeant vers l'hôtel de la préfecture, où l'attendaient, pour le passer en revue, M. le préfet, M. le président Taylor, M. le général de Rillette, commandant le département, M. Drouin de l'Huys, représentant de Seine-et-Marne, le conseil général, les autorités municipales et MM. les membres du jury.

La revue terminée, les orphéons et les corps de musique se dirigèrent, les premiers, vers le théâtre ; les seconds, vers la grande place, lieux qui leur avaient été respectivement désignés pour les concours. En tête des musiques marchait l'excellente fanfare du 7e régiment de lanciers, qui, sur l'autorisation de M. le général et de M. le colonel Féret, avait bien voulu se mettre à la disposition des ordonnateurs de la fête.

Arrivé sur la place, le cortége pénétra à travers une double haie de troupe de ligne, dans la première enceinte du champ clos qui avait été disposé à cet effet, et qu'entourait une foule compacte. Le jury prit place sur l'estrade, et son président, M. Klosé, professeur au Conservatoire, donna le signal du concours.

Les musiques des gardes nationales avaient été divisées en deux sections : les musiques urbaines et les musiques rurales. Les prix ont été décernés ainsi qu'il suit :

Première division, musiques urbaines. — Prix d'honneur, tableau donné par M. le ministre de l'intérieur, et médaille d'or offerte par le conseil général : musique de Fontainebleau ; chef, M. Duquat. — 1er prix médaille de vermeil, musique des Batignolles ; chef, M. Corret. — 2e prix, *ex æquo*, médaille d'argent : musiques de Melun, Berthet, et de Corbeil, Sourdillon. — Prix d'encouragement, médaille de bronze et gravures : musiques de Provins et de Meaux ; chefs, MM. Voise et Gentil.

Deuxième division, musiques rurales. — 1er prix, médaille de vermeil et gravures : musique de Montereau ; chef, M. Lelong. — 2e prix, *ex æquo*, médaille d'argent : musique de Villeneuve-Saint-Georges, de

Bez ; et Boissy-Saint-Léger, Duchamp. — Prix d'encouragement, médaille de bronze et gravures : musiques de Donemarie; chef, M. Belloguet; et de Brunoy, chef, M. Wolfinger. En dehors du concours, deux médailles d'argent ont été offertes à divers titres, l'une à la musique de la Ferté-sous-Jouare, l'autre à la musique de Melun.

Pour clore le concours, la fanfare du 7e lanciers, sous la conduite de M. Bousquier fils, fit entendre une mosaïque sur la *Favorite* et une fantaisie sur la *Norma*. Sa belle exécution lui valut une médaille d'or offerte par l'Association des artistes musiciens. Nous avons remarqué, dans l'un de ces morceaux, un solo de piston dit avec une excellente méthode, une belle qualité de son et une grande pureté de style.

Pendant ce concours, qui n'a pas duré moins de quatre heures, les orphéons, également divisés en deux sections : les sociétés chorales de Paris et les orphéons de la province, entraient en lice dans la salle de spectacle devant un nombreux auditoire.

Le jury, présidé par M. Prumier, professeur au Conservatoire, décerna les prix dans l'ordre suivant :

Section des orphéons de province. — Prix d'honneur, médaille d'or, offerte par le président de la République à celui des orphéons de Seine-et-Marne qui se distinguerait le plus dans le concours : orphéon de Meaux, dirigé par M. Torchet. — 1er prix, médaille de vermeil : orphéon de Nemours, dirigé par M. Langlet. Constatons ici que cet orphéon a, depuis le concours de Troyes, réalisé de très-remarquables progrès. — 2e prix, médaille de vermeil : orphéon de Melun, dirigé par M. Berthet. — 3e prix, *ex æquo*, médaille d'argent : orphéons de Sens, dirigé par M. Courageux, et de Fontainebleau, dirigé par M. Duquat. — Prix d'encouragement, médaille de bronze : orphéon de Lagny, dirigé par M. Desaint. — En dehors du concours, une médaille d'argent a été offerte à l'orphéon de Villeneuve-l'Archevêque.

Section des Sociétés de Paris. — 1er prix, médaille d'or : les enfants de Lutèce, dirigés par M. Gobert. — 2e prix, médaille de vermeil : la classe populaire de chant d'ensemble du Conservatoire, dirigée par M. Batiste. — 3e prix, médaille d'argent : les élèves de M. Foulon, sous la direction de leur professeur. — 4e prix, médaille d'argent, offerte par le jury : les enfants de la Seine, dirigés par M. Etiard. En général, les chœurs chantés par ces quatre derniers groupes ont été supérieurement exécutés ; le public les a accueillis par des bravos prolongés. Les enfants de Lutèce ont surtout produit beaucoup d'effet dans *la Saint-Hubert*, chœur de Billé ; morceau qui a obtenu les honneurs du *bis*. Les élèves de M. Batiste ont fait de grands progrès ; leur zèle et l'habileté du consciencieux professeur nous sont garants que bientôt ils ne craindront plus de rivaux.

A cinq heures, une nouvelle salve d'artillerie annonçait la distribution solennelle des prix. Les orphéons étaient venus se joindre aux musiques. Sur l'appel de l'un des membres du jury, les chefs des corps lauréats vinrent successivement, aux applaudissements d'une foule sympathique, recevoir des mains de M. le préfet les récompenses qu'ils avaient méritées. Après la distribution des médailles, M. le préfet ayant adressé aux concurrents une courte et chaleureuse allocution, la fête se termina, comme elle avait commencé, dans l'ordre le plus parfait.

Rien n'est plus beau, plus touchant que ces pacifiques démonstrations à ciel ouvert. L'Association, outre les éléments d'avenir qui lui sont propres, et que nous avons fait ressortir dans une autre circonstance, trouvera, en se maintenant à la tête de ces manifestations artistiques, des moyens d'étendre de plus en plus son action bienfaisante sur l'art et sur les artistes. Un jour viendra où chaque ville de France aura son orphéon particulier et sa société philharmonique ; alors les arts offriront à l'activité du peuple un aliment plus sain et plus choisi. Sous leur influence, les mœurs publiques se modifieront et s'amélioreront ; une noble émulation tiendra l'intelligence en éveil, et l'enseignement sera puissamment secondé par l'appât de ces récompenses publiques, devenues l'objet de la louable ambition des atistes. Les concerts, les festivals, les concours, les messes se multiplieront de toutes parts sous les auspices de l'autorité, et ces solennités brilleront d'un éclat dont il est facile de se faire une idée, lorsqu'on songe à la richesse et au nombre des éléments dont l'Association pourra disposer. Par ces faits, l'art prendra des proportions dignes de lui et de sa mission dans le monde ; il resserrera les liens sociaux en apprenant aux hommes à se connaître et à s'aimer, et ainsi s'accomplira l'œuvre de la musique, considérée au point de vue supérieur de la morale et de la civilisation moderne.

JULES SIMON.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*. L'Alboni chantera le rôle de Fidès.

*** A la dernière représentation du *Prophète*, donnée mercredi dernier, la recette avait encore atteint son maximum. Il n'y a pas d'exemple d'un succès plus constant ni mieux constaté par l'empressement du public, à Paris comme partout ailleurs.

*** La *Muette de Portici* a été représentée dimanche et vendredi, ce qui fait trois fois depuis sa reprise. A chaque fois, c'était une nouvelle danseuse qui jouait le rôle de Fenella, d'abord Mlle Robert, ensuite Mlles Louise et Mathilde Marquet, et l'on assure que nous en verrons d'autres encore. C'est peut-être que la direction cherche une muette qui fasse parler d'elle. Mlle Nau reparaissait dimanche dans le rôle de la princesse, et vendredi elle était remplacée par Mlle Dussy.

*** Mlle Nau a encore chanté lundi dans *Lucie de Lammermoor*. La charmante cantatrice n'a rien perdu de sa jolie voix et de son exellent style ; elle n'a gagné qu'un peu d'embonpoint. C'est un événement douloureux qui, vendredi, l'a éloignée de la scène. Sa mère venait de succomber à une longue et cruelle maladie.

*** *Vert-Vert*, le ballet nouveau, ne tardera pas à paraître ; Mlle Priora doit débuter dans le principal rôle.

*** On annonce à l'Opéra-Comique l'engagement de Mlle Favel, qui dans le dernier concours du Conservatoire a remporté le second prix d'opéra-comique, et celui de Mlle Wertheimber, qui, dans le même concours, a obtenu le premier prix de chant et le premier prix de déclamation lyrique.

*** Mme Ugalde sera chargée du principal rôle dans l'opéra de M. Limnander, dont les répétitions se poursuivent avec la plus grande activité.

*** La réouverture du Théâtre-Italien, sous la direction de M Lumley, est décidément fixée au mardi, 14 octobre. *Lucrezia Borgia* sera donnée, et Mme Barbieri-Nini fera ses débuts dans le rôle principal de cet opéra. Voici les noms des artistes dont la troupe se compose jusqu'à présent. *Soprani*, Mmes Barbieri-Nini, Sofia Cruvelli, Fiorentini, Corbari. *Contralti*, Mmes Ida-Bertrand, Maria Cruvelli. *Ténors*, MM. Calzolari, Graziani, Pardini, Soldi. *Basses*, MM. Belletti, Ferranti, Mutomedi, Lablache.

*** Dimanche dernier, le lendemain du jour de l'ouverture, l'Opéra-National a donné le *Maître de chapelle* et le *Barbier de Séville*. Nous n'avons rien à dire des ouvrages, mais nous devons signaler le début de deux jeunes artistes qui s'y sont montrés avec beaucoup d'éclat : Mlle Duez et M. Meillet, tous deux élèves lauréats du Conservatoire. La manière distinguée dont l'une a chanté le rôle de Rosine et l'autre celui de Figaro, les place tout à fait en première ligne. M. Meillet possède une bonne voix de baryton ; c'est un excellent musicien et un fort bon acteur. Mlle Duez joint à une charmante figure une voix de soprano bien timbrée et formée aux leçons de Mme Damoreau.

*** Le théâtre de Sa Majesté, à Londres, a dû donner encore quatre représentations pendant la semaine qui vient de finir.

*** Hier, samedi, l'Académie des Beaux-Arts a tenu sa séance annuelle pour la distribution des prix aux élèves lauréats, peintres sculpteurs, architectes, graveurs et musiciens. La séance s'ouvrait par l'exécution de deux fragments d'une symphonie de M. Deffés, couronné il y a quatre ans, et par celle de la cantate de M. Delehelle, qui a remporté le premier grand prix cette année. Cette composition, qui se distingue surtout par un caractère mélodique, élégant et facile, a été fort bien interprétée par Boulo, Mlle Félix Miolan, de l'Opéra-Comique, et Merly, de l'Opéra. Nous reviendrons sur cette solennité académique.

*** Vivier est revenu des Pyrénées tout à fait rendu à la santé et plus que jamais disposé à nous donner des preuves de son merveilleux talent. Pour cette fois Paris a la certitude de le garder pendant tout l'hiver.

*** Mme Anna de Lagrange, la célèbre cantatrice, est aussi venue passer quelque temps dans la capitale.

*** Un ouvrage d'une immense importance pour l'enseignement du violon va paraître incessamment. Le nom de son auteur pourrait dispenser de tout éloge : aussi nous suffira-t-il de dire que dans les *20 études mélodiques, faciles et progressives* dont se compose le *Premier guide du violoniste*, C. de Bériot a voulu prendre le virtuose au début de sa carrière, et le mettre sur la voie qui conduit au dernier terme de l'art. Qui mieux que C. de Bériot pouvait se charger de diriger ses progrès? Il n'a qu'à se rappeler ceux qu'il a faits lui-même, et il a prouvé que sa mémoire était excellente. — Un nouvel

air varié du même maître, le 11e par ordre de date, doit aussi paraître incessamment.

*** M. C. Stamaty est de retour à Paris.

*** Le plus célèbre facteur de pianos de l'Amérique, M. J. Chickering, est à Paris en ce moment. Il arrive de Londres, où trois de ses beaux instruments sont exposés au Palais de Cristal. C'est le seul facteur de l'Amérique qui fasse des instruments de grand format. Léopold de Meyer, pendant son séjour dans le Nouveau Monde, n'a joué que sur des instruments de M. Chickering.

*** *Monument à la mémoire de C.-M. de Weber.* — Depuis notre dernière publication des souscripteurs pour le monument à ériger à C.-M. Weber, il nous a été adressé encore par MM Richard Mulder, 5 fr ; — Paul Duport, 5 fr.; — Bacher, 10 fr.; — de Longueville, 5 fr.; — Mlle Krinitz, 10 fr.; — MM. Henry Lemoine père et fils, 15 fr. — La somme totale des souscriptions reçues est de 252 fr. — Nous continuerons de recevoir des souscriptions dans nos bureaux, boulevart des Italiens, 1.

*** Les œuvres inédits et posthumes de Paganini vont être livrés au public; on y trouvera la révélation d'une grande partie des secrets que, de son vivant, le virtuose extraordinaire était accusé de vouloir garder pour lui. Ce sont, en quelque sorte des *Memoires d'outre-tombe* dont tous les violonistes comprendront l'intérêt.

*** Comme on l'a vu dans le compte-rendu du concours des orphéons à Melun, la classe populaire tenue par M. Edouard Batiste, au Conservatoire de Paris, a obtenu le second prix à l'unanimité. Deux voix même, sur huit, lui avaient été données pour le premier. Ce succès est d'autant plus remarquable, que cette classe n'est fondée que depuis un an, et qu'elle a lutté avec 32 exécutants contre les sociétés rivales qui n'en comptaient pas moins de 50 et 60.

*** Le rapport suivant vient d'être adressé au ministre de l'intérieur du royaume de Belgique. Il a pour objet la publication du manuscrit de Saint-Gall par le R. P. Lambillotte :

« Monsieur le ministre,

» Quelques érudits ont pensé que le chant de l'Eglise catholique fut transporté de Jérusalem en Italie par les disciples du Christ, et que sa forme primitive, purement syllabique, n'admettait pas les ornements de la musique des Orientaux.

» Ils ajoutent que jusqu'au temps de saint Ambroise (c'est-à-dire vers la fin du IVe siècle), ce chant ne reposait pas sur des bases fixes, et que le saint évêque de Milan fut le premier qui en détermina les formes tonales et mélodiques. Or, saint Augustin, le plus illustre des disciples d'Ambroise, nous donne à penser que ces dernières formes se rapprochaient déjà du système oriental. « Ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, nous dit » le saint évêque d'Hippone, — *on fait bien de lui adresser des chants confus* » *de jubilation!* Et comment célébrer cet être ineffable lorsqu'on ne peut ni » se taire, ni rien trouver dans ses transports qui les exprime, *si ce ne sont* » *des sons inarticulés?* »

» Ce peu de mots, seul jalon qui puisse nous guider dans la recherche des transformations premières du plain chant, justifient la donnée offerte en tête de cet exposé rapide. De ce moment, la notation *alphabétique* empruntée par les Romains aux Grecs devenait insuffisante. De nouvelles formules mélodiques réclamaient de nouveaux signes pour les exprimer ; et de l'emploi de formules à l'invention des *neumes* ou figures conventionnelles destinées à les peindre, il n'y avait qu'un pas. A quelle époque fut-il franchi ?... c'est une question que les monuments de la science ne permettent pas de décider encore.

» Entretemps, Théodoric transporta sa nation sous le ciel de l'Italie (490), et tout porte à croire, au dire de M. Fétis père, que la domination des Ostrogoths ne tarda point à exercer son influence sur le rhythme de la parole chantée, et à jeter de la confusion dans l'ancien système tonal des Grecs, modifié par saint Ambroise. Cette confusion fut telle, en effet, que cent ans plus tard, le pape *saint Grégoire*, surnommé le *Grand*, entreprit une nouvelle réforme des échelles tonales et du mode d'exécution des chants de l'Eglise.

» Pour représenter les sons de ce nouveau système, Grégoire fit usage des sept premières lettres de l'alphabet latin, d'où le célèbre directeur du Conservatoire de Bruxelles tire la conséquence que le manuscrit de Saint-Gall, tracé en *neumes* dont la configuration présente une analogie frappante avec les notations *saxone* et *lombarde*, n'est pas une copie de l'autographe de saint Grégoire !

» D'autre part, le R. P. Lambillotte, convaincu de l'*authenticité* de ce manuscrit déposé au monastère de Saint-Gall par *Romanus*, l'un des chantres envoyés à Charlemagne par le chef de la chrétienté, le présente comme une preuve manifeste de l'erreur accréditée par M. Fétis, et prétend que la notation au moyen des *neumes* est antérieure à l'invasion des barbares en Italie.

» Sans vouloir décider un point dont l'examen exigeait de laborieuses recherches, il ne serait pas impossible, à mon sens, de concilier ces deux vaillants athlètes en réduisant le débat à une simple question de *figures*. Certes, il importe d'établir l'authenticité du manuscrit de Saint-Gall, mais ne serait-il pas permis de le considérer comme une *traduction* en figures neumatiques de l'autographe de saint Grégoire, sans lui rien enlever de sa valeur?

» Il suffirait, pour adopter cette hypothèse, de remarquer qu'au temps de Charlemagne, les notations *latine*, *neumatique*, *saxone* et *lombarde* s'employaient indifféremment dans les églises de la communion romaine et dans les écoles de musique de l'Occident, selon la fantaisie ou les connaissances particulières de l'écolâtre ou du chantre de la paroisse. Or, ne se pourrait-il qu'à la fin du VIIIe siècle, le chef de l'Eglise eût envoyé dans le diocèse de Metz *une copie fidèle de l'Antiphonaire de saint Grégoire en figures neumatiques*, comme une version en rapport avec les habitudes ou le genre particulier d'instruction de ses chantres ?.. .

» Quoi qu'il en soit, j'estime que la publication première et complète d'une œuvre attribuée au saint réformateur du *plain-chant* est un fait considérable pour la science, non moins qu'un honneur pour la Belgique.

» DAUSSOIGNE-MÉHUL,

» Associé de l'Académie royale de Belgique et correspondant de l'Institut de France. »

Liége, le 21 septembre 1851.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*, 30 septembre. — M. Bazzini vient de se faire entendre deux fois dans les salons de M. Darré. Cette double épreuve a confirmé la réputation dont il jouit en Europe, comme violoniste. Interprète exquis de la musique classique, compositeur éminent et habile virtuose, il a successivement joué, avec une véritable perfection, le neuvième quatuor de Beethoven, une fantaisie de sa composition sur des motifs d'*Anna Boleyn*, l'*Elégie*, de Ernst, et la *Ronde des Lutins*, inspiration toute *paganinienne*, dans laquelle on ne sait ce qu'on doit le plus admirer chez M. Bazzini, ou de l'ingénieux auteur ou du merveilleux exécutant. M. Bazzini tire de son violon un son d'une force extraordinaire, d'un timbre charmant et d'une parfaite justesse. Sa quatrième corde est d'une rare puissance. Les ressources de son archet sont incroyables : légèreté, bravoure, prestesse, largeur, sûreté, hardiesse poussée jusqu'à l'audace, infaillible dextérité, M. Bazzini réunit les qualités de plusieurs violonistes, et il n'en imite aucun. Ses compositions, comme son jeu, ont un remarquable cachet d'individualité. Son style est d'une grande distinction.

*** *Gien* (Loiret). — A l'occasion de la 18me séance du Congrès scientifique de France, qui se tenait cette année à Orléans, l'Institut musical de cette ville a donné un grand concert auquel étaient conviés Mme Laborde, de l'Opéra, Alexis Dupond et Bussine jeune. C'est à ce concert qu'un brillant succès a été obtenu par un jeune compositeur du département, M. Adolphe Nibelle, lauréat de la classe de feu le professeur Hippolyte Colet. Alexis Dupond, l'orchestre de l'Institut et les orphéonistes de la ville d'Orléans ont interprété avec autant de zèle que de talent la cantate du *Chant des Comices agricoles*, et l'auditoire a été si charmé de l'œuvre de notre jeune compatriote, que, non content de lui prodiguer trois salves d'applaudissements, il a rappelé à grands cris M. Adolphe Nibelle.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — Roger est parti le 27 septembre pour Dresde; il reviendra le 4 octobre, et se fera entendre successivement dans un concert arrangé par les choristes de l'Opéra royal, où il chantera le 4e acte de la *Favorite*, et des morceaux du *Prophète*, des *Huguenots* et de la *Dame Blanche*. — Au théâtre de Wilhelmestadt on a donné, pour la première fois, *Une répétition d'opéra*, œuvre posthume de Lortzing. Cette bluette, écrite avec une brillante facilité, a réussi complétement, et se maintiendra au répertoire. — Au théâtre royal, M. Dorn, maître de chapelle, a fait exécuter par ses élèves l'opéra de Mozart, *Belmont et Constance*, devant une assemblé d'auditeurs invités.

*** *Dresde*, 30 septembre. — Roger a été admirable dans le rôle de Raoul; c'est surtout dans le grand duo du quatrième acte que l'auditoire a été électrisé par la puissance dramatique du plus grand représentant des tendances actuelles de l'opéra français. Roger a trouvé dans Mlle La Grua une Valentine digne de paraître à côté de lui. Les deux artistes ont été rappelés quatre fois sur la scène.

*** *Vienne.* — Nous avons tout lieu d'espérer que la saison italienne sera des plus brillantes. Parmi les talents éminents dont se compose la nouvelle troupe, on cite : Mmes Augusta Albertini, Marray, Vilmont-Mederi et de Meric; MM. Debassini, Ferri, Haina, Fraschini, Boccardi, Graziani, Mitrovich, et Scalese. Mme Cerrito a été engagée pour le ballet. Dans le cours de la saison, on représentera deux ouvrages composés exprès pour Vienne, un opéra séria, de Capecelato, et un opéra buffa, de Ricci. — M. Fischhof a été nommé directeur du Conservatoire, dont la réouverture aura lieu le 4 octobre, jour de la fête de l'empereur.

*** *Weimar.* — Sur l'invitation expresse de la grande-duchesse de Saxe-Weimar, M. Moscheles s'est fait entendre à la cour. Après le concert, la grande duchesse a fait remettre au célèbre pianiste une magnifique épingle enrichie de brillants.

*** *Prague.* — On a mis à l'étude les *Deux Reines*, opéra nouveau, de M. Hellmesberger, maître de concert, à Hanôvre.

*** *Christiania* (Norwége), 12 septembre. — Le storthing, dans sa dernière séance, a entendu la lecture d'une pétition de M. Ole Bull, dans laquelle ce célèbre virtuose sollicite la création dans cette ville d'un théâtre national norwégien qui serait subventionné par le gouvernement, et auquel serait attachée une école dramatique. L'assemblée a voté à une grande majorité la prise en considération de cette pétition, et elle a nommé une commission pour l'examiner et lui en faire un rapport. On sait que M. Ole-Bull a fondé à ses frais un théâtre à Bergen, sa ville natale.

*** *Saint-Pétersbourg.* — Spohr a été nommé membre honoraire de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg. La Société a invité le célèbre compositeur à venir dans cette capitale, l'année prochaine, pour la fête du

50e anniversaire de sa fondation, et à y diriger l'exécution d'un de ses oratorios.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— M. Moncouteau, organiste de Saint-Germain-des Prés, à qui nous devons plusieurs ouvrages justement estimés sur l'harmonie et la transposition, vient d'établir chez lui (rue Saint-Denis, 41), un cours élémentaire d'harmonie à 4 fr. par mois. Nous ne pouvons qu'applaudir aux efforts de ce professeur pour répandre de plus en plus la science musicale.

En vente chez A. GRUS, boulevart Bonne-Nouvelle, 31, et chez l'auteur, rue Saint-Denis, 41 :

Explication des accords ou Abrégé des premiers principes d'harmonie. — Prix net : 1 fr. 25 c. ; par P.-F. MONCOUTEAU, organiste de Saint-Germain-des-Prés.

Du même auteur :

Traité d'harmonie contenant les règles et les exercices nécessaires pour apprendre à bien accompagner un chant. — Prix marqué : 20 fr.

Manuel de transposition musicale. — Prix net : 2 fr. 50 c.

Exercices harmoniques et mélodiques, d'après un plan nouveau, qui permet d'acquérir plus promptement l'habitude d'employer les accords avec goût. — Prix marqué : 12 fr.

Chez SCHONENBERGER, éditeur, boulevart Poissonnière, 28.

SOUSCRIPTION

AUX ŒUVRES INÉDITS ET POSTHUMES

DE

NICOLO PAGANINI

SCHONENBERGER, éditeur de musique, boulevart Poissonnière, 28, à Paris, ayant acquis de M. le baron Achille Paganini fils, les manuscrits inédits de feu son père le baron Nicolo Paganini, dont il est héritier, en publiera, par souscription, une édition de luxe.

La souscription est ouverte jusqu'au 15 novembre 1851.

Ces ouvrages se composent de *neuf Œuvres*, tous inédits, gravés sur partitions originales de Paganini, et qui n'ont jamais été publiés.

Op. 6.	Œuvre posthume,	1er *Concerto* en *mi* bémol, avec accompagnement de piano	24	»
7.	—	2e *Concerto* en *si* mineur, avec accompagnement de piano NOTA. C'est dans ce concerto que se trouve le célèbre rondo de la Clochette.	24	»
8.	—	*Le Streghe* (Danse des Sorcières), fameuses variations, avec accompagnement de piano	9	»
9.	—	*God save the Queen*, variation, avec accompagnement de piano	7	50
10.	—	*Le Carnaval de Venise*, 20 variations avec accompagnement de piano	7	50
11.	—	*Moto perpetuo* (Mouvement perpétuel), allegro de concert, avec accompagnement de piano	7	50
12.	—	*Non piu mesta*, thème et variations, avec accompagnement de piano	9	»
13.	—	*I Palpiti*, thème et variations, avec accompagnement de piano	9	»
14.	—	*Etudes* en 60 variations progressives sur l'air *Barucaba*, violon solo en trois cahiers, chaq. 6 fr.	18	»
		Onze cahiers marqués	115	50

NOTA. Il y a des accompagnements d'ORCHESTRE :

Pour le 1er Concerto	Op. 6.	net.	12 fr.
— 2e Concerto	7.	net.	12
— no 3. Le Streghe	8.	net.	5
— no 4. God save	9	net.	4
— no 6. Moto perpetuo	11.	net.	2
— no 7. Non piu mesta	12.	net.	4
— no 8. I Palpiti	13.	net.	4

Et les suivantes sont gravées en partition :

1er Concerto	net.	8 fr.
2e Concerto	net.	8
Le Streghe	net.	4
I Palpiti	net.	4

Prix pour les Souscripteurs.

Les personnes qui voudront recevoir des uns ou des autres de ces Orchestres, l'indiqueront et ajouteront la valeur au montant de leur souscription.

Les Souscripteurs recevront en sus de l'ouvrage complet :

1o Un **magnifique portrait de Paganini**, sur chine, lithographie de Léon NOEL, d'après le portait peint par M. de POMMEYRAC. (Ce portrait est du prix de 5 francs pour les non souscripteurs). — 2o Une **notice biographique de Paganini**, précédée d'une *Histoire du Violon* et suivie de l'analyse raisonnée de ses ouvrages et sur son exécution, par FÉTIS père, maître de chapelle du roi des Belges et directeur du Conservatoire de musique. — 3o Un **Fac-simile de son écriture musicale** et de deux lettres, l'une à M. Hector Berlioz, l'autre à M. de Pommeyrac.

L'OUVRAGE COMPLET PARAITRA LE 1er NOVEMBRE 1851.

Prix de la Souscription : 35 fr. à payer contre la remise des onze cahiers.

Chez tous les Editeurs et Marchands de musique de Paris et de la Province.

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs.

PREMIER GUIDE DU VIOLONISTE.

20 ÉTUDES MÉLODIQUES

FACILES ET PROGRESSIVES

POUR

LE VIOLON

PAR

GH. DE BÉRIOT.

Op. 75.

DIVISÉES EN DEUX PARTIES.

Prix de chaque : 10 francs.

La première partie contient des exercices préparatoires de l'archet sur les cordes à vide, et 10 études variées avec accompagnement d'un second violon.

La deuxième partie contient dix études mélodiques et de style en forme de solos, avec accompagnement de piano.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. | N° 41. | 12 Octobre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Schuffenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti

Prix de l'Abonnement :
Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.
50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent, avec le présent numéro, une composition nouvelle de M. Charles Voss, l'ASSAUT, grand galop pour le piano.

SOMMAIRE. — Exposition universelle de Londres (6e lettre), par **Fétis** père. — Académie des Beaux-Arts, séance annuelle, distribution des prix. — Sur l'Antiphonaire de Saint-Gall et le projet de sa publication, par **Adrien de la Fage**. — Revue critique, trois compositions nouvelles d'Émile Prudent, par **Henri Blanchard**. — Nouvelles et annonces.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(SIXIÈME LETTRE) (1).

Bruxelles, 5 octobre 1851.

Monsieur,

Avant d'aborder l'examen des instruments de chaque facteur français en particulier, je crois devoir vous présenter quelques observations sur les progrès remarquables que la facture des pianos a faits en France depuis vingt ans. Ce sujet me semble avoir de l'intérêt pour les lecteurs de la *Revue et Gazette musicale*.

Si nous remontons seulement à 1830, nous nous rappellerons que lorsqu'on avait cité les établissements de MM. Érard, Pape, Pleyel, Roller et Blanchet, on ne trouvait plus dans la facture des pianos que des noms plus ou moins obscurs et des instruments plus ou moins défectueux. Petzold avait joui jusque là d'une juste célébrité pour les pianos carrés; mais il était alors parvenu au terme de sa carrière et ne laissait pas de successeur de ses travaux. Cependant Paris était encombré de fabriques de pianos, ou du moins d'ouvriers qui, se procurant dans les ateliers du faubourg Saint-Antoine, ici une caisse toute confectionnée et plaquée; là, un clavier; ailleurs, une mécanique de marteaux et d'étouffoirs, se bornaient à assembler ces pièces de rapport, à les faire fonctionner tant bien que mal, et à régler l'égalité du mécanisme en raison de leur aptitude plus ou moins grande de finisseurs. Deux difficultés immenses ne permettaient pas à ces petits fabricants de pianos de sortir de leur obscure situation : la première consistait dans les conditions du piano carré, alors d'un usage général; la seconde, dans la garniture des marteaux avec la peau de daim, écueil de la plupart des ouvriers.

Le piano carré, de tous les instruments le plus difficile à construire, a été conçu sur un plan défectueux en ce que les cordes n'y sont pas frappées dans le sens de leur direction; en ce que le coup du marteau a lieu à l'extrémité de la corde et près de son point d'attache; enfin, en ce que l'obliquité des cordes rend la courbe normale du chevalet très-difficile à déterminer. De là, d'une part, la rupture fréquente des cordes; la difficulté de mettre en vibration complète ces cordes avant que l'étouffoir produise son effet, et l'inégalité des diverses parties de l'instrument. De là l'immense quantité de pianos carrés médiocres ou mauvais dont le monde musical a été longtemps inondé. De plus, les pianos de cette forme étaient d'une conservation plus rare que les autres; les bons instruments même se détérioraient rapidement, parce que, nonobstant le barrage en fer par lequel on espérait assurer leur solidité, le tirage oblique des cordes faisait gauchir la caisse du piano, et finissait ordinairement par opérer un dérangement dans les rapports de la mécanique avec les cordes. J'ai vu un piano de Petzold, originairement très-bon, dont la caisse était relevée de trois pouces aux angles de la diagonale des cordes. M. Pape avait seul trouvé le remède simple et vrai à la plupart de ces défauts, en plaçant sa table d'harmonie dans la partie inférieure de la caisse, de telle sorte que le tirage s'opérait près du fond de l'instrument et dans la partie la plus solide. Son mécanisme au-dessus lui donnait l'avantage de faire frapper les cordes au point le plus favorable pour la mise en vibration totale de ces cordes; et enfin, le même mécanisme, agissant sur elles sans leur imprimer les soulèvements violents et brusques du mécanisme en dessous, les cordes ne se rompaient plus aussi souvent. Malgré ces avantages, plus sensibles dans le piano carré que dans le grand piano, les facteurs n'ont pas suivi l'exemple de M. Pape; ce qu'il faut attribuer, sans doute, à ce que le piano carré est devenu progressivement plus rare peu d'années après que ce célèbre facteur a mis au jour son nouveau système.

Le piano droit, qui maintenant remplace généralement le piano carré, a été introduit en France par MM. Roller et Blanchet, qui en ont exposé les premiers modèles en 1827. Leur piano droit avait les cordes obliques pour leur conserver une longueur suffisante dans la basse. J'en fis alors la description et en fis ressortir les avantages (*Revue musicale*, année 1827, tome II, pages 85-88); mais c'était une nouveauté, et suivant l'usage en France, cette nouveauté n'eut qu'un succès très-lent dans les premières années. Un accessoire qu'y ajouta M. Roller le rendit plus populaire : ce fut le mécanisme de la transposition, moyen facile de faire sans calcul une opération embarrassante pour la plupart des pianistes. Vers 1830, le piano droit de divers systèmes et de divers formats commença à se répandre; mais, en général, on rechercha les plus petits modèles qui mettaient à découvert les chanteurs et les accompagnateurs. Ces formats étaient pour la plupart montés à cordes droites. Rien de plus simple de construction que ces petits instruments : en eux ne se rencontrent pas les difficultés du piano carré. De là vient qu'il devint plus facile de produire de bons pianos

(1) Voir les nos 34, 35, 37, 39 et 40.

droits, desquels on n'exigeait par une puissance sonore que ne comportait pas l'exiguïté de leurs dimensions.

Une autre cause a puissamment contribué à l'amélioration des pianos et à la facilité de leur construction. Je veux parler de l'heureuse et importante découverte de M. Pape pour la garniture des marteaux. Jusqu'à l'époque de cette découverte, la peau de daim était ce qu'on avait trouvé de meilleur pour cette opération, l'une des plus importantes de la facture des pianos; mais il était rare de trouver dans une peau les qualités nécessaires pour la meilleure sonorité, pour le moelleux réuni à la fermeté. Plus rare encore était le talent du garnisseur, lequel consistait, non-seulement à choisir avec discernement les parties les meilleures pour leur usage, mais aussi à donner à la peau placée sur la tête du marteau le degré de tension juste, ni trop lâche, ni trop serré. De là tant d'instruments à sons aigres, durs ou sourds. Je crois pouvoir dire qu'il n'y avait pas six bons garnisseurs à Paris, il y vingt-cinq ans. Le talent principal de Petzold, celui auquel il a dû le succès de ses pianos et la qualité si suave de leurs sons, consistait précisément dans cet art de garnir les marteaux. Il y employa les plus belles années de sa vie. Une idée heureuse de M. Pape, et certainement une des plus importantes par ses résultats, a fait disparaître ces graves inconvénients par la substitution du feutre à la peau pour la garniture des marteaux. Ainsi qu'il arrive toujours, les facteurs commencèrent par dénigrer ce qui devait exercer un jour la plus heureuse influence sur leurs travaux. Rien n'était, disait-on, plus mal imaginé que ce système de garniture, et M. Pape lui même ne tarderait pas à y renoncer; mais à peine la durée de son brevet fut-elle expirée, que tout le monde trouva bon ce que tout le monde avait déclaré mauvais, et que chacun se hâta d'en faire usage. La seule modification qu'on ait fait subir à la matière précieuse indiquée par M. Pape, consiste dans la couleur: son feutre était vert; celui dont on se sert aujourd'hui généralement est blanc, parce qu'il est, dit-on, plus moelleux.

Telles sont donc les deux causes essentielles qui ont changé depuis vingt ans la situation de l'art de fabriquer les pianos de l'usage le plus général; à savoir, la substitution du piano droit au piano carré, et la substitution du feutre à la peau dans la garniture des marteaux. J'ai cru devoir entrer dans ces détails parce que peu de personnes savent ce qui a produit l'amélioration remarquable des instruments construits dans les fabriques de second ordre. Les instruments sont meilleurs parce que l'art est devenu plus facile. A l'état actuel, cet art s'est transformé en industrie véritable, en ce qu'il n'est plus nécessaire qu'un fabricant soit doué d'une organisation spéciale pour produire des instruments de bonne qualité.

Ce n'est pas à dire toutefois que quelques facteurs français dont je vais parler n'aient montré dans les instruments placés à l'Exposition des vues nouvelles d'amélioration, et que plusieurs n'en aient obtenu de notables résultats : je n'ai voulu parler, dans ce qui précède, que des causes générales qui ont fait disparaître la plupart des produits de *pacotille* dont le commerce de pianos était autrefois encombré.

Ainsi que je l'ai dit, M. Erard représente à l'Exposition la haute facture des pianos français et anglais. Une autre grande maison, celle de M. Pleyel, ne s'est point hasardée dans cette Babylone de l'industrie; M. Pape n'y a voulu paraître que par les souvenirs qui s'attachent à la fécondité de son imagination. Ses pianos, toujours fermés, ne rappellent, par leurs anciennes formes, que les triomphes obtenus pendant vingt ans à Paris. M. Pape n'a pas voulu concourir dans cette grande lutte, parce qu'il n'y voulait paraître que pour y frapper un grand coup par de nouvelles inventions dont il est préoccupé depuis plusieurs années. Son œuvre est arrivée trop tard à son terme pour trouver accès à l'Exposition; mais il ne s'en est pas ému, persuadé que ce qu'il vient de découvrir dans les secrets de la nature aura un assez grand retentissement pour se passer des honneurs d'un concours.

M. Pape m'a accordé assez de confiance pour m'initier au secret de sa nouvelle invention. J'aurais à dire beaucoup pour en faire comprendre le principe et l'effet; mais je suis dépositaire d'un secret qu'il ne m'est pas permis de révéler avant que l'inventeur ait assuré ses droits.

Je regrette de n'avoir pas vu à l'Exposition les instruments de M. Wolfers, car lui aussi est un inventeur qui conçoit les choses avec netteté, au point de vue le plus simple, et qui exécute bien ce qu'il a conçu.

Si j'ai à signaler quelques abstentions, je suis néanmoins fort riche en citations à faire, et de plus, j'ai des éloges à donner. Avant de parler des exposants, je dois des remercîments à l'homme intelligent et poli que ces exposants ont chargé de les représenter au Palais de Cristal. M. Rosellen, frère du compositeur et pianiste de ce nom, n'est pas seulement un excellent accordeur, connaissant à fond tout ce qui concerne la facture des pianos, c'est aussi un homme dévoué aux intérêts qui lui sont confiés, pratiquant la plus complète impartialité entre tous les produits rivaux, qu'il est chargé d'entretenir en bon état et de faire valoir aux yeux et aux oreilles des curieux. Bien souvent j'ai mis sa complaisance à contribution dès six heures du matin, heure presque fabuleuse à Londres, et qui n'a jamais existé pour la plupart de ses habitants. Pour M. Rosellen et pour moi, elle était très-réelle; car pour voir et pour entendre, il fallait absolument éviter cette multitude de 40 ou 50,000 individus qui, chaque jour, encombrait le local de l'Exposition. Or, la foule s'y précipitait chaque jour à dix heures; il fallait donc la devancer de quelques heures pour avoir la possibilité de recueillir des notes. Chaque fois que j'arrivais à mon heure indue, j'étais certain de trouver M. Rosellen réparant, dans l'accord de tous ses instruments, les ravages qu'on y avait faits la veille. Son obligeance n'a jamais paru fatiguée de mes fréquentes visites, de mes vétilleux examens, ni même de mes préludes.

Parmi les instruments confiés aux soins de M. Rosellen sont ceux de la maison de MM. Roller et Blanchet fils. La renommée de ceux-là est depuis longtemps établie, et tous les gens du métier savent que M. Roller est un facteur très-distingué, dont les connaissances en théorie égalent l'habileté dans la pratique. Bien que cet artiste de mérite ait construit des instruments de diverses formes et systèmes, notamment le grand piano à barrage en fer, mis à l'Exposition de 1827, il représente particulièrement en France la base de la facture du piano droit; car c'est à lui qu'est due l'introduction de cet instrument sur le continent, et pendant plusieurs années il a conservé une incontestable supériorité dans ce genre de fabrication. Un piano droit de Roller et Blanchet était, pour les salons de petite dimension, ce que le grand piano d'Erard est pour la salle de concert. Depuis lors, d'autres facteurs ont marché dans la voie du progrès; mais M. Roller n'a rien perdu de sa valeur. Il a fait peu de modifications à ses modèles depuis leur création, au moins dans les parties essentielles; cependant il n'est pas resté stationnaire. Par des colonnes appliquées aux côtés latéraux de ses pianos à cordes obliques, il a pu trouver le moyen d'augmenter la longueur des dernières cordes de la basse, parce que ces colonnes sont creusées et font partie de la caisse. En 1834, M. Roller a fait l'application du mécanisme de la transposition à ses pianos droits à cordes obliques. C'est alors qu'il a modifié l'échappement de son système d'action, en lui faisant effectuer son mouvement sur le bout de la touche, caractère essentiel de la mécanique de ses instruments, par lequel le facteur obtient une attaque énergique. On remarque aussi dans les instruments que MM. Roller et Blanchet fils ont mis à l'Exposition universelle quelques modifications de forme et de placement de la table. Enfin, ils ont imaginé un nouveau genre de cordes filées d'acier sur acier, pour rendre moins sensible le passage des grosses cordes filées aux cordes ordinaires d'acier non filé. Les divers modèles de pianos droits de MM. Roller et Blanchet se trouvent à l'Exposition; ils y tiennent une place honorable.

M. Soufleto, de Paris, dont les premiers succès datent d'une époque moins ancienne que ceux de M. Roller, est déjà cependant un vétéran des expositions; ses instruments sont sortis de ces épreuves couverts

de palmes et de couronnes. Ses pianos droits à cordes obliques, de dix-sept octaves, sont construits, sous le rapport du mécanisme, dans le système ordinaire; mais leur qualité de son est distinguée, claire, brillante, et le toucher du clavier est remarquable par son égalité et sa facilité.

J'ai encore à citer parmi les noms connus celui d'un artiste depuis longtemps célèbre à juste titre, avant qu'il se fût engagé dans les travaux de l'industrie : on comprend que je veux parler de M. Henri Herz. Ses grands pianos sont construits dans un système particulier qui renverse la table et les cordes pour faire attaquer celles-ci par le mécanisme en dessous dans le sens de leur position sur la table, d'après le principe du piano droit, ou d'après celui du mécanisme en dessus de M. Pape. Ce système est d'origine suisse; car M. Kohl, qui en a eu la première idée et qui la mit en pratique, avait ses ateliers à Bâle, si j'ai bonne mémoire. Plus tard il s'établit à Vienne, et y construisit beaucoup d'instruments du même genre. Les inconvénients de ce mode de construction étaient considérables; car lorsqu'une corde cassait (et alors elles cassaient souvent), il fallait ouvrir des trappes placées sur les côtés de l'instrument et retirer le clavier. L'accord était aussi très-difficile à faire. Le premier imitateur de Kohl fut Klepfer, facteur suisse établi à Lyon, qui vint s'établir à Paris vers 1824. Il avait compris quels étaient les inconvénients du système de Kohl, et s'était proposé de les éviter. Pour atteindre ce résultat, il imagina une charpente rendue mobile par des charnières, et sur laquelle la table était assujettie et collée. Cet appareil, qui s'isolait entièrement de la caisse en se soulevant sur ses charnières, présentait la forme d'une harpe couchée; le mécanisme du clavier et des marteaux posait au fond de la caisse. En plaçant le châssis sur lequel la table était assujettie dans une position verticale, on mettait les cordes à découvert : ces cordes étaient fixées par un bout à des chevilles semblables à celles de la harpe. Ces chevilles traversaient le sommier d'outre en outre, et l'opération de l'accord se faisait sans voir les cordes. La difficulté consistait à distinguer, entre plusieurs cordes qu'on ne voyait ni ne touchait, celle qui avait besoin d'être montée ou descendue. Kohl avait imaginé de rendre le clavier mobile pour accorder d'abord une corde, puis deux, et enfin trois; mais Klepfer avait préféré le moyen inventé en 1806 par Schmidt, facteur allemand, établi à Paris, lequel consistait à étouffer une ou deux cordes par une pédale.

Quelques années après l'Exposition de 1827, Klepfer trouva dans son association avec M. Herz toutes les conditions de succès désirables, à savoir : l'expérience d'un maître et d'un artiste pour la qualité du son et l'égalité du toucher, et de plus une grande fortune pour fournir à toutes les dépenses de l'établissement. Malheureusement, Klepfer n'avait pas les qualités d'un facteur d'invention; encore moins celle d'un bon ouvrier. L'entreprise ne prospéra pas entre ses mains, et M. Herz fut obligé de se séparer de ce malencontreux associé, et de chercher en lui-même des ressources pour l'amélioration de ses instruments. C'est ainsi qu'abandonnant l'idée de la charpente mobile sur des charnières, il l'a rendue fixe et a débarrassé le piano du fond qui le fermait autrefois. Si une corde casse, ce qui est rare en l'état actuel de l'art de les fabriquer et de la construction des instruments, l'accordeur est la seule victime du système; car pour remettre cette corde, il devra se coucher sur le dos entre les pieds du piano. A l'égard de l'accord, il se fait sans difficulté, les chevilles se trouvant en face de l'accordeur lorsqu'il est assis devant le clavier.

Dans les grands pianos de deux formats placés à l'Exposition par M. Henri Herz, les cordes obliquent comme dans le piano droit. La qualité des sons dans le dessus de ces instruments est argentine et brillante; mais les marteaux m'ont paru trop couverts dans le médium, imperfection facile à faire disparaître. Un piano droit de la même maison à cordes droites, et dans la forme du piano *cottage*, se distingue particulièrement par la beauté du meuble dans le genre de Boule, dont la richesse et le fini ne laissent rien à désirer.

Un autre instrument a été aussi exposé par M. Henri Herz; mais je n'ai pu l'entendre ni le jouer, parce que quelque chose s'était dérangé dans le mécanisme. Cet instrument est un piano dont les cordes sont mises en vibration par l'action de l'air. Ce système n'est pas nouveau : le premier inventeur fut Jean Schnell, facteur allemand, qui, en 1789, fit entendre à Paris l'*anémocorde*, instrument à clavier dont les cordes résonnaient par l'action d'un courant d'air. Depuis lors on a fait plusieurs petits instruments du même système; mais aucun n'a été, que je sache, essayé sur toute l'étendue d'un grand piano. Quelque désir que j'eusse d'entendre celui de M. Henri Herz, ma curiosité n'a pu être satisfaite.

Agréez, Monsieur, etc.

FÉTIS père.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

SÉANCE ANNUELLE. — DISTRIBUTION DES PRIX.

Le programme de cette séance ne différait de celui des autres qu'en un point : c'est qu'au lieu de s'ouvrir par une *ouverture*, elle commençait par l'*andante* et le *scherzo* d'une symphonie composée par M. Deffès, pensionnaire de l'Académie de France à Rome.

M. Deffès a remporté le grand prix en 1847. Nous avons entendu dire que l'ouverture présentée par lui, suivant l'usage, pour être exécutée dans la séance solennelle, avait semblé trop difficile, et que, pour la bien rendre, il eût fallu l'étudier trop longtemps. Nous sommes disposés à le croire, après l'audition des fragments de sa symphonie. Ces fragments d'une facture soignée, laborieuse, d'une couleur un peu sombre, austère même, indiquent chez le musicien une préoccupation constante des effets de combinaison, vulgairement appelée science. L'inspiration ne le domine pas, ne l'entraîne pas : il calcule sa marche et la contourne avec réflexion. Nous lui voudrions un peu plus de franchise et de liberté d'allure. Il y a un charmant passage dans son *scherzo*, imitant le balancement d'une barque ou l'ondulation des vagues sous un pizzacato des violons; mais on n'y arrive pas sans peine : le *scherzo* demande plus de légèreté, d'entrain.

Dans le rapport sur les ouvrages des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, rédigé par M. Raoul Rochette et lu par M. Lemaire, le sculpteur, il a été question, outre M. Deffès, de MM. Gastinel et Duprato, dont l'un a devancé M. Deffès d'une année, et dont l'autre l'a suivi à la même distance. Ces deux jeunes gens ont envoyé des travaux de différent genre, un opéra, un oratorio, dont le rapport apprécie les mérites et les défauts. Ce n'est pas la faute de l'Académie, si ses bons conseils n'obligent pas plus souvent les élèves à produire des chefs-d'œuvre.

Dans la distribution générale des couronnes de cette année, la musique en a obtenu trois. Le premier grand prix a été décernée à M. Delehelle, élève d'Adolphe Adam et de feu Hippolyte Colet; le second grand prix à M. Galibert, élève d'Halévy et de Bazin; le deuxième second grand prix à M. Léonce, élève de Leborne.

Comme toujours, l'exécution de la cantate couronnée a terminé la séance. Cette cantate, intitulée *le Prisonnier*, était de M. Edouard Monnais; et, nos lecteurs le savent, un chapitre du beau livre de Silvio Pellico, *Le mie Prigioni*, en avait fourni le thème. Silvio, captif sous les plombs de Venise, s'est épris de la voix d'une prisonnière qu'il n'a jamais vue, mais avec laquelle il s'entretient à travers l'espace. Le charme de cet entretien commence à lui faire aimer sa prison, lorsqu'on vient lui annoncer qu'il est libre et qu'il ne tient qu'à lui de sortir. Il refuse, il se révolte : le geôlier ne comprend rien à son caprice. Silvio s'obstine et serait encore prisonnier, si la prisonnière elle-même, comme lui rendue à la liberté, ne venait le prendre par la main. Ce dénouement n'est pas du tout celui de l'histoire; Silvio Pellico ne quitta les plombs de Venise que pour les cachots de Spielberg : le *Prisonnier*, dans la cantate, est plus heureux.

Nous connaissons beaucoup trop l'auteur de cette cantate pour parler d'autre chose que de l'œuvre du jeune musicien. M. Delehelle est dans la bonne voie, celle de la mélodie facile et pourtant distinguée. Il chante naturellement et avec élégance ; il a du sentiment et de la grâce. Le cantabile de l'air de Silvio, *Compagne invisible et fidèle*, brille par ces qualités ; mais la barcarole de Gemma, *Dans Venise il était jadis*, les réunit à un degré plus remarquable encore. C'est le diamant de sa partition, et nous en estimons surtout l'abandon, le laisser-aller, qu'on rencontre si rarement dans les compositions académiques. Les jeunes élèves ont si peur de manquer le prix qu'ils se raidissent de toutes leurs forces, comme les nageurs novices, au point de se donner la crampe, qui finit par leur ôter le mouvement.

Il y a aussi de très-jolis passages dans le duo de Silvio et de Gemma, comme dans le trio final ; mais la déclamation n'en est pas toujours assez accentuée, assez chaleureuse : le personnage du geôlier ne s'y dessine pas assez nettement. Ce sont là des fautes excusables dans un élève qui n'a pas encore eu l'occasion de s'entendre exécuter en public, avec orchestre. Au contraire, les qualités de M. Delehelle sont de celles que le travail le plus assidu et les plus habiles maîtres ne donnent pas.

Boulo, qui arrivait de sa tournée départementale, a chanté le rôle de Silvio avec la fraîcheur de voix et la suavité de style que nous lui connaissons. Mlle Félix Miolan a dit la barcarole de façon à être applaudie de tout l'auditoire. Merly a fort bien rendu le rôle du geôlier.

Entre la distribution des prix et la cantate, M. Raoul Rochette a lu une notice historique sur la vie et les ouvrages de Granet, ce peintre célèbre, fils d'un maçon, et qui s'éleva par son talent au premier rang de l'art, sans jamais rougir du métier paternel. Granet, Français de naissance, était Romain d'adoption. Il passa une grande part de sa vie dans la ville éternelle ; et il y fit son chef-d'œuvre, l'*Intérieur du cloître des capucins*, qu'il refit ensuite jusqu'à quinze fois, sans jamais se copier servilement lui-même. On n'a pas vu d'exemple d'une pareille persévérance d'artiste à s'attacher à un même sujet. Pour Granet, c'était non-seulement une affaire d'art, mais aussi un entraînement de culte et de croyance : il aimait les cloîtres, comme d'autres aiment les batailles, les paysages, les marines. S'il n'avait pas été peintre, il aurait pu être feuillant ou capucin. M. Raoul Rochette a retracé, avec son talent ordinaire de narration et d'analyse, les diverses époques de la vie de cet artiste, parti de si bas pour atteindre si haut, et qui, dans son testament, n'oublia pas son humble origine, puisqu'un de ses legs eut pour objet de fonder dans un hospice deux lits pour deux maçons.

P. S.

SUR L'ANTIPHONAIRE DE SAINT-GALL

ET LE PROJET DE SA PUBLICATION.

Un rapport de M. Daussoigne-Méhul, inséré dans la *Gazette musicale* du 5 octobre, soulèverait, si l'on en voulait examiner phrase par phrase le contenu, de longues et importantes discussions ; mais son auteur s'est mis prudemment à l'abri en déclarant qu'il n'entendait rien décider sur le fond même de la question, c'est-à-dire sur la date et l'authenticité du manuscrit, ni sur la nature des pièces qu'il renfermait. Il s'est ensuite borné à conclure que la *publication première et complète* de l'Antiphonaire de Saint-Gall serait un fait considérable pour la science et honorable pour la Belgique. Je me contenterai donc, à mon tour, d'indiquer brièvement en quoi consiste ce manuscrit, et d'adresser certaines questions sur la manière dont on se proposerait d'en faire jouir le public. A cette occasion je donnerai des nouvelles de l'Antiphonaire de Montpellier, de la découverte duquel on fit dans le temps tout le bruit possible, bruit qui, comme on va le voir, n'aura pas été sans résultat.

Un *fac simile* du manuscrit de Saint-Gall a été lithographié d'après un calque dû aux soins de Kiesewetter, dans ses *Instructions du comité historique des arts et des monuments*, par feu Bottée de Toulmon, et reproduit par M. Théodore Nisard, dans la nouvelle édition du *Traité de plain-chant*, de Jumilhac. La reproduction étant exacte, c'est là que peuvent en prendre connaissance ceux qui ne sauraient avoir l'original sous les yeux. Ce fragment donne une juste idée de la neumation par neumes en usage à la fin du VIIIe siècle et au commencement du IXe. Il offre les neumes en *champ libre*, c'est-à-dire écrites au-dessus de la parole sans lettres, sans clefs, sans lignes, sans couleurs, au moyen des signes dont Gerbert et plusieurs autres ont donné la table et l'interprétation, et qui représentent non tel ou tel degré de l'échelle, mais indiquent les intervalles ascendants ou descendants d'une manière absolue, selon qu'apparaît le signe du saut de seconde, de tierce, de quarte, etc., les dites figures variant plus ou moins lorsque deux, trois, quatre, etc., notes ou degrés doivent être attachés et passés ensemble sur une même syllabe. Telle était en ce temps la notation neumée, et telle est celle du manuscrit de Saint-Gall dans toute son étendue.

Or, que demande le père Lambillotte au gouvernement belge ? De faire les frais nécessaires pour l'impression de cet antiphonaire : c'est fort bien ; mais comment l'entend-il ? Voudrait-il que le gouvernement fît reproduire par la lithographie ou la typographie le manuscrit tel qu'il est ? Ce serait dépenser beaucoup d'argent pour obtenir un monument curieux, mais à peu près inutile : aussi n'est-ce pas là, sans doute, l'idée de M. Lambillotte, et c'est très-vraisemblablement une *metagraphie* ou traduction en notation moderne dudit Antiphonaire qu'il voudrait donner au public. En vérité, s'il en est ainsi, je serais tenté de croire que M. Lambillotte n'a pas suffisamment réfléchi à la tâche qu'il s'imposait, et surtout à la responsabilité qu'il assumait. Comment, j'oserai le demander à lui-même, comment ne craint-il pas d'être accusé de témérité en prétendant interpréter avec quelque certitude, au milieu du XIXe siècle, un système de notation que Guido d'Arezzo, dans le commencement du XIe, déclarait inintelligible, et sur lequel, du temps de ce célèbre réformateur, personne n'était d'accord, ni les maîtres entre eux, ni les disciples avec leurs maîtres, ce qui donnait lieu à une hésitation continuelle parmi ceux qui savaient douter, à des difficultés incessantes parmi ceux qui avaient la présomption de décider, et, en somme, à la plus universelle confusion ? Et remarquez-le bien, la neumation était alors le seul système en usage. Partout l'on s'en servait pour le chant des églises, et, par conséquent, s'il eût été possible de puiser dans l'interprétation une marche certaine, et si le système n'eût été radicalement vicieux, on avait tous les moyens de se mettre d'accord. Il paraît même démontré qu'au temps de Guido l'on avait déjà fait usage de la neumation *en champ clos*, c'est-à-dire accompagnée d'une, de deux, de trois, de quatre lignes horizontales qui décidaient avec plus ou moins de précision de la distance des degrés ; et malgré cela, l'on ne pouvait s'y reconnaître, parce que rien n'indiquait la place des demi-tons de l'échelle, en sorte que l'on risquait toujours de se tromper dans le point de départ.

C'est à cet état de choses que Guido remédia en tirant des lignes coloriées pour le *fa* et l'*ut* ; le premier étant désigné par la couleur rouge, le second par la couleur jaune. Quand la neumation est établie sur ce dernier système, ou bien si des lettres ou clefs sont placées au commencement des lignes de *fa* et d'*ut*, ou de toute autre ligne, la neumation ne présente plus que d'assez légères difficultés, et sa métagraphie en notes modernes est très-praticable. Mais rien de pareil n'existant dans le manuscrit de Saint-Gall, M. Lambillotte ne risque-t-il pas de nous donner ses propres idées à la place de celles du transcripteur original ? Quelle raison certaine aura-t-on de s'en rapporter à lui, autre que sa connaissance du plain-chant actuel, qui à chaque instant ne l'empêchera pas d'opérer au hasard ?

En tout cas si la publication a lieu, je crois qu'il serait indispensable de reproduire le manuscrit tel qu'il est en regard de l'interprétation de

M. Lambillotte, afin que du moins chacun pût examiner, vérifier, critiquer et au besoin rectifier l'interprétation ; et c'est à cette idée que l'on s'arrêtera si l'on veut ériger un monument véritablement utile à la science, dont toutefois il ne faudrait pas, outre mesure, exagérer l'importance. Si M. Lambillotte agit sagement, je crois aussi qu'il fera bien d'attendre que l'Antiphonaire de Montpellier ait été livré au public, car il se pourra qu'en bien des occasions, il y ait conformité entre deux manuscrits qui sont peut-être contemporains, et qui, s'il en est autrement, ne seraient pas de cent ans plus âgés l'un que l'autre.

Cet Antiphonaire, oublié depuis si longtemps dans la bibliothèque de l'École de médecine à Montpellier, avait été, comme on se le rappelle, annoncé au public par M. Danjou, qui, vers la fin de 1847, ouvrait une souscription pour sa publication. Cet écrivain ayant depuis abandonné cette idée, et même quitté tout-à-fait la musique pour la politique, un archéologue fort laborieux, fort patient et fort exact, qui s'occupe depuis longtemps de recherches sur la musique ecclésiastique du moyen-âge, obtint du ministère de l'instruction publique les fonds nécessaires pour se transporter à Montpellier et y exécuter la transcription de l'Antiphonaire, afin qu'il pût par suite être mis au jour. Voici, je crois, bientôt un an qu'il y travaille sans relâche, et l'ouvrage doit être en bon train.

La publication de cet Antiphonaire aura un intérêt incontestable. Ici point de doutes dans l'interprétation, le manuscrit ayant été dès son origine accompagné d'une traduction en *lettres* qui ne présente ni la moindre obscurité, ni la moindre incertitude. Voilà pourquoi nous conseillons à M. Lambillotte de l'attendre pour exécuter son travail, qui aura tout à y gagner.

ADRIEN DE LA FAGE.

P. S. Au moment où j'achève ces lignes, je reçois une lettre d'un artiste distingué, habile professeur de chant, qui me prie, à propos du rapport de M. Daussoigne, d'expliquer aux lecteurs de la *Gazette* le véritable sens du mot *neume*. Je l'ai fait en partie dans cet article ; mais puisque l'on paraît désirer une exposition complète à ce sujet, je la donnerai prochainement.

REVUE CRITIQUE.

TROIS COMPOSITIONS NOUVELLES D'EMILE PRUDENT :

LES CHAMPS. — FANTAISIES SUR *Guillaume Tell*. — L'AIR DE *Grâce* DE *Robert-le-Diable*.

Partout où il y a un piano il n'y a plus de grossièreté, dit Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe*. Cette assertion absolue et tranchante fait trop bien l'éloge de l'art musical et vient d'un écrivain trop célèbre pour que nous en contestions la justesse ; cependant..., — car toute proposition peut être accompagnée d'un *cependant* ou d'un *mais* adversatif, — l'homme jeune ou mûr, orné de son inséparable cigare, ou même de sa pipe, se livrant exclusivement aux affaires d'argent, est assez généralement grossier de manières, malgré les incontestables progrès que le piano a faits chez nous. Il est vrai que comme il y a fagots et fagots, il y a pianos et pianos, selon le facteur qui les confectionne, ainsi qu'il y a pianistes et pianistes dans le grand nombre de ceux qui essaient de faire raisonner cet instrument, ou plus tôt qui le font tout simplement résonner. On ne peut donc pas considérer le piano dans l'arrière-boutique du marchand de n'importe quoi, dans la mansarde des filles de portiers, et même dans les petits salons de la petite propriété, comme un instrument de civilisation, lorsqu'il sert exclusivement d'interprète aux quadrilles et aux polkas. Mais le piano n'a pas seulement cette mission en ce monde musical ; il chante souvent seul au milieu des voix multiples de la grande famille instrumentale, et procède surtout à la résumption de tous les produits de l'art. Sous forme d'études, il met une foule d'idées originales harmoniques, et même quelquefois mélodiques, en circulation. Les CHAMPS, d'Emile Prudent, est une étude champêtre, une sorte de fantaisie sans en porter le nom, une peinture fraîche et colorée comme les Bois du même auteur, un tableau comme l'introduction de l'ouverture du *Jeune Henri*, comme la première partie de celle de *Guillaume Tell*, qui sent le serpolet des montagnes de l'Helvétie ; ce morceau rappelle enfin quelques parties de la fameuse pastorale de Beethoven, non par des réminiscences de ce chef-d'œuvre, mais par l'allure villageoise et naïve du thème après l'introduction. Le commencement de cette introduction, qui semble dépourvue à dessein de carrure, prend de cette irrégularité même un caractère d'indécision vaporeuse et en échos lointains, ajoutant à la vérité du tableau.

Il est si fréquent de voir un virtuose écrivant une pièce de musique en vue de faire briller son instrument, ou de briller lui-même, qu'on ne saurait trop encourager celui qui cherche une pensée de musique imitative et poétique avant, ou du moins conjointement avec celle du mécanisme de l'instrument. Evidemment l'auteur des CHAMPS s'est proposé pour but de peindre les joies, et les danses naïves et lourdes des paysans ; et il a tracé un tableau digne de ceux des meilleurs peintres de l'école flamande ; et il a joint à cette couleur champêtre, à cette grosse gaîté, la richesse d'harmonie et de modulation du style moderne. Cette œuvre de Prudent est donc une idylle vraie, chose rare en musique ainsi qu'en poésie.

Revenant à la forme ordinaire et consacrée, le même virtuose pianiste a composé, arrangé, brodé ce qu'on est convenu d'appeler un morceau des plus brillants pour le piano, sur *Guillaume Tell*. Cette fois, l'auteur n'ayant point à créer, a voulu mettre en relief sur son instrument la mélodie qui brille à un si haut point dans le chef-d'œuvre de Rossini ; il a essayé de faire chanter le piano, comme le fait le violon ou même la voix humaine. La mélodie : *Asile héréditaire*, cette élégie filiale toute empreinte de mélancolie et d'une si profonde sensibilité, est disposée par Prudent avec un grand luxe d'accompagnement qui ne nuit en aucune façon à la pureté du chant d'Arnold. Plusieurs autres motifs de ce bel opéra sont aussi ingénieusement qu'artistement mariés à celui que nous venons de signaler. Cette fantaisie a toutes les qualités d'une œuvre dramatique : exposition claire, intrigue bien nouée au moyen de plusieurs motifs empruntés à la partition du grand maître, et dénouement chaud et brillant qui ne peut manquer de produire beaucoup d'effet sous les doigts d'un pianiste de talent ; et comme le talent de pianiste court les rues et le cachet à l'époque où nous sommes, ce morceau ne peut manquer de figurer sur tous les pianos.

Voici le même système mélodique de Prudent, emprunté à l'un des plus beaux chants de la partition de *Robert-le-Diable*, et appliqué au piano. Après une introduction vivement mouvementée en *fa* mineur, en mesure à six-huit, et quelquefois écrite à six parties, l'auteur attaque l'air : *Grâce !* Il enlace le commencement de cette mélodie grave et mystérieuse de broderies, d'arabesques, et il aborde les supplications de *Grâce ! grâce !* en continuant le même dessin d'accompagnements qui deviennent *trémolo*, frémissant, et pompeux, et grandiose, et des plus dramatiques dans la péroraison. Paraphraser ainsi les cris de l'âme et la prière, c'est s'associer à l'inspiration et au génie de Meyerbeer, comme Talma redonnait une seconde fois la vie à Cinna ou à Néron que Corneille et Racine avaient déjà fait sortir du tombeau une première fois.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire à l'Opéra, les *Huguenots*, chantés par M. Gueymard, Mlle Poinsot, et Mlle Nau. — Demain lundi la *Favorite*. L'Alboni chantera le rôle de Léonor.

*** Le *Prophète*, donné lundi et vendredi, a deux fois rempli complétement la salle. L'Alboni, Gueymard et Mlle Poinsot ont chanté, toujours avec le même succès, les principaux rôles.

*** *Robert-le-Diable* a été joué mercredi. Depassio continuait ses débuts dans le rôle de Bertram; Gueymard chantait celui de Robert, et Mlle Poinsot celui d'Alice. *Robert-le-Diable* et le *Prophète* se suivent sans se ressembler, et se succèdent sans se nuire. On peut en dire autant des *Huguenots*, qui sont aussi de la famille.

*** Les études de la *Reine de Chypre*, du *Comte Ory* et de la *Vestale*, se poursuivent concurremment avec celles du *Juif errant*.

*** L'Alboni reparaîtra bientôt dans la *Corbeille d'oranges*, sa dernière création.

*** Le *Démon de la nuit*, de Rosenhaim, sera repris incessamment.

*** Mlle Bagdanoff, jeune danseuse russe, débutera dans un pas intercalé dans le divertissement de la *Corbeille d'oranges*.

*** *Joseph* et la *Fille du régiment* se partagent l'affiche et le succès à l'Opéra-Comique.

*** L'engagement de Mlle Wertheimber a été signé cette semaine. C'est une acquisition très-importante pour l'Opéra-Comique. La jeune cantatrice débutera dans un ouvrage nouveau.

*** Hier, samedi, a eu lieu la reprise de la *Vieille*, ce charmant ouvrage, dont les paroles sont de MM. Scribe et Germain Delavigne, et la musique de M. Fétis, notre célèbre et savant collaborateur. Mlle Meyer, qui remplissait le principal rôle, a été vivement et justement applaudie.

*** La réouverture du Théâtre-Italien est toujours annoncée pour mardi prochain, 14 octobre. Outre les artistes dont nous avons déjà cité les noms, le ténor Guasco, qui s'était retiré du théâtre, doit faire partie de la troupe. Le *Fidelio*, de Beethoven, sera chanté par Sophie Cruvelli. De plus, on annonce la reprise d'anciens ouvrages de Paisiello, Fioravanti, Cimarosa, ainsi que la représentation d'un ouvrage posthume de Donizetti, et d'opéras nouveaux de Verdi, sous la direction musicale de Ferdinand Hiller.

*** Mlle Ida Bertrand a contracté un nouvel engagement pour Paris et Londres avec M. Lumley. Cette excellente cantatrice reparaîtra mardi prochain dans *Lucrezia Borgia*, avec Mme Barbieri-Nini.

*** Sophie Cruvelli a soutenu presque seule le poids du répertoire, dans les représentations extraordinaires données à Londres, au théâtre de Sa Majesté. Elle chantait quatre fois par semaine, avec un succès de plus en plus brillant.

*** Meyerbeer, qui a fait une grave maladie à Boulogne-sur-Mer, est arrivé à Paris. Il y est venu pour consulter les médecins de la capitale, qui lui ont ordonné le repos le plus complet. L'illustre maestro quittera Paris aussitôt que ses forces le lui permettront, pour se rendre à Berlin.

*** La charmante partition de Boisselot, *Mosquita la Sorcière*, va bientôt être publiée par l'actif et intelligent éditeur, M. Meissonnier.

*** Presque tous les artistes composant la troupe du Théâtre-Italien de Covent Garden à Londres sont partis pour Saint-Pétersbourg. Voici le chiffre des appointements des premiers sujets pour les quatre mois et demi de la saison, qui commence le 10 octobre et finira le 24 février prochain, à cause de la courte durée du carnaval en 1852: Mario et Mlle Grisi chacun 80,000 fr., et une représentation à bénéfice de 20,000 fr.; Tamberlick, Tamburini, Ronconi, Mme Persiani, chacun 65,000 f., et une représentation à bénéfice de 15,000 f.; le reste à l'avenant. Comme on le voit, avec Perrot et Carlotta Grisi, les seuls premiers sujets atteindront facilement le chiffre de 700,000 fr. pour quatre mois et demi. Tous les artistes reviendront ensuite à Londres, dont la saison sera avancée de quinze jours, et ouvrira conséquemment au plus tard le 15 mars 1852.

*** Mme Castellan, qui faisait partie de la troupe de Covent Garden, est à Paris en ce moment et va signer un engagement pour Madrid.

*** Henri Herz, de retour à Paris de ses longs voyages, rouvrira ses cours publics de piano le 20 octobre. Les personnes qui désirent se faire admettre, devront se faire inscrire à l'avance, 48, rue de la Victoire.

*** Emile Prudent est de retour à Paris, où il compte passer tout l'hiver. L'éminent pianiste vient de terminer un grand ouvrage qu'il se propose de faire entendre dans un de ses concerts.

*** Mlle Thérèse Jaurès continue de charmer les musiciens, artistes et amateurs de Bordeaux par son talent sur le violoncelle, le piano et par la manière dont elle interprète les compositions vocales dont elle est l'auteur, notamment les *Etoiles* et *Chut! chut!*

*** Les jeunes frères Wieniawski, ces deux virtuoses si remarquables sur le violon et le piano, sont en route pour revenir à Paris après un voyage en Russie et en Pologne, où ils ont rencontré à chaque pas le succès avec tous ses accessoires.

*** Johann Gungl', le célèbre compositeur de musique dansante, et chef-'orchestre des bals de la cour de Saint-Pétersbourg, vient d'arriver à Paris.

*** Nous trouvons fort bien que la *Gazzetta musicale di Milano* nous emprunte des articles publiés d'abord dans ce journal et ensuite reprodnits dans les *Esquisses de la vie d'artiste*, de Paul Smith; mais il serait loyal et de bon goût d'indiquer, soit le journal, soit l'auteur à qui ces emprunts sont faits. Le numéro du 5 de ce mois contenait encore une traduction littérale d'un de nos articles sous le titre de : *Trattarello di morale ad uso dei dei grandi artisti*, sans indication aucune, et il en a été de même d'*Il Napoléone musicale*, d'*Una visita a Gretry*, et de bien d'autres.

*** Mme Siéber, veuve de l'ancien éditeur de musique et belle mère d'Habeneck, le célèbre chef d'orchestre, vient de mourir âgée de cent un ans.

*** Il n'est pas de malheur plus cruel que celui qui vient de frapper Bénédict, le célèbre compositeur A peine de retour de son voyage en Amérique, il était venu à Paris, et, comme les journaux l'ont annoncé, il se rendait à Naples avec toute sa famille. Sur le Rhône, au pont Saint-Esprit, la cheminée du bateau à vapeur, qui n'avait pas été entièrement abaissée, se brisa contre l'arche du pont, et l'un des débris de cette cheminée, tombant sur le bateau, atteignit mortellement le fils de Bénédict, charmant enfant de onze ans, qui, à Londres, remportait tous les prix de son collége et parlait déjà trois langues. C'est le 4 de ce mois que cette affreuse catastrophe e t arrivée. Le pauvre enfant a été transporté à Avignon, où il a succombé. Jusqu'au dernier moment, il a conservé sa présence d'esprit, et s'est entretenu avec ses parents sans proférer une plainte. Son corps a été embaumé et rapporté a Paris par son précepteur pour y être inhumé. Au moment fatal, le père lui-même a relevé son pauvre enfant, et, malgré une douleur que des paroles rendraient mal, il a été forcé de continuer son voyage, qu'il n'eût pu interrompre sans danger pour sa femme, dont la santé altérée a besoin d'un ciel plus doux.

*** L'enseignement musical vient de fa re une perte regrettable. M. Pastou, professeur d'harmonie orale et de solfége au Conservatoire de Paris, auteur de plusieurs traités et ouvrages didactiques, est mort mercredi dernier, à l'âge de 63 ans. Ses obsèques ont été célébrées hier samedi, en l'église de Neuilly. Les élèves du Conservatoire y ont chanté plusieurs morceaux sous la direction de M. Panseron. Cet homme et cet artiste honorable laisse une veuve et deux jeunes enfants.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*, 5 octobre. — Le *Prophète* touche à sa quinzième représentation, et fait toujours d'excellentes recettes. MM. Koubly et Périlié, et Mme Laget-Planterre y obtiennent des ovations régulières. Quelques améliorations ont été apportées à la mise en scène de cet ouvrage, qui fait honneur à notre théâtre. *Fra Diavolo*, le *Maçon* et le *Val d'Andorre* ont été repris et joués avec assez d'ensemble. M. Laget et Mlle Hannegresse, notre première Dugazon, y sont fort applaudis.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne*. — La reprise de *Robert-le-Diable* avait réuni une assemblée plus nombreuse que l'on n'en voit à la plupart des premières représentations.

*** *Berlin*. — La saison des concerts a été dignement inaugurée par la soirée qu'avait arrangée le personnel des chœurs de l'Opéra royal. On y a entendu Mmes Kœster et Wagner, M. Kontski, et enfin Roger, qui a enchanté le public avec la romance de *Joseph*, et dans *Page, écuyer, capitaine*. Les artistes bénéficiaires ont exécuté, avec un ensemble irréprochable et une grande puissance d'expression un chœur magnifique, tiré de l'opéra de Méhul.

*** *Weimar*. — On annonce que Franz Liszt se propose de publier un journal de musique en langue française.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

En vente chez A. GRUS, boulevart Bonne-Nouvelle, 51, et chez l'auteur, rue Saint-Denis, 41 :

Explication des accords ou Abrégé des premiers principes d'harmonie. — Prix net : 1 fr. 25 c. ; par P.-F. MONCOUTEAU, organiste de Saint-Germain-des-Prés.

Du même auteur :

Traité d'harmonie contenant les règles et les exercices nécessaires pour apprendre à bien accompagner un chant. — Prix marqué : 20 fr.

Manuel de transposition musicale. — Prix net : 2 fr. 50 c.

Exercices harmoniques et mélodiques, d'après un plan nouveau, qui permet d'acquérir plus promptement l'habitude d'employer les accords avec goût. — Prix marqué : 12 fr.

Chez SCHONENBERGER, éditeur, boulevard Poissonnière, 28.

SOUSCRIPTION

AUX ŒUVRES INÉDITS ET POSTHUMES

DE

NICOLO PAGANINI

SCHONENBERGER, éditeur de musique, boulevart Poissonnière, 28, à Paris, ayant acquis de M. le baron Achille Paganini fils, les manuscrits inédits de feu son père le baron Nicolo Paganini, dont il est héritier, en publiera, par souscription, une édition de luxe.

La souscription est ouverte jusqu'au 15 novembre 1851.

Ces ouvrages se composent de *neuf Œuvres*, tous inédits, gravés sur partitions originales de Paganini, et qui n'ont jamais été publiés.

Op. 6.	Œuvre posthume,	1er *Concerto* en *mi* bémol, avec accompagnement de piano	24	»
7.	—	2e *Concerto* en *si* mineur, avec accompagnement de piano (Nota. C'est dans ce concerto que se trouve le célèbre rondo de la Clochette.)	24	»
8.	—	*Le Streghe* (Danse des Sorcières), fameuses variations, avec accompagnement de piano	9	»
9.	—	*God save the Queen*, variation, avec accompagnement de piano	7	50
10.	—	*Le Carnaval de Venise*, 20 variations avec accompagnement de piano	7	50
11.	—	*Moto perpetuo* (Mouvement perpétuel), allegro de concert, avec accompagnement de piano	7	50
12.	—	*Non piu mesta*, thème et variations, avec accompagnement de piano	9	»
13.	—	*I Palpiti*, thème et variations, avec accompagnement de piano	9	»
14.	—	*Etudes* en 60 variations progressives sur l'air *Barucaba*, violon solo en trois cahiers, chaq. 6 fr.	18	»
		Onze cahiers marqués	115	50

Nota. Il y a des accompagnements d'Orchestre :

Pour le 1er Concerto	Op. 6.	net.	12 fr.
— 2e Concerto	7.	net.	12
— n° 3. Le Streghe	8.	net.	5
— n° 4. God save	9.	net.	4
— n° 6. Moto perpetuo	11.	net.	2
— n° 7. Non piu mesta	12.	net.	4
— n° 8 I Palpiti	13.	net.	4

Et les suivantes sont gravées en partition :

1er Concerto	net.	8 fr.
2e Concerto	net.	8
Le Streghe	net.	4
I Palpiti	net.	4

Prix pour les Souscripteurs.

Les personnes qui voudront recevoir des uns ou des autres de ces Orchestres, l'indiqueront et ajouteront la valeur au montant de leur souscription.

Les Souscripteurs recevront en sus de l'ouvrage complet :

1° Un **magnifique portrait de Paganini**, sur chine, lithographie de Léon Noel, d'après le portait peint par M. de Pommeyrac. (Ce portrait est du prix de 5 francs pour les non souscripteurs). — 2° Une **notice biographique de Paganini**, précédée d'une *Histoire du Violon* et suivie de l'analyse raisonnée de ses ouvrages et sur son exécution, par Fétis père, maître de chapelle du roi des Belges et directeur du Conservatoire de musique. — 3° Un **Fac-simile de son écriture musicale** et de deux lettres, l'une à M. Hector Berlioz, l'autre à M. de Pommeyrac.

L'OUVRAGE COMPLET PARAITRA LE 1er NOVEMBRE 1851.

Prix de la Souscription : 35 fr. à payer contre la remise des onze cahiers.

Chez tous les Editeurs et Marchands de musique de Paris et de la Province.

Publications de BRANDUS et Ce, Editeurs,

5me COLLECTION

DES PLUS JOLIS

QUADRILLES, VALSES, POLKAS,

REDOWAS, MAZURKAS ET SCHOTTISCHS

COMPOSÉS PAR

MUSARD, TOLBECQUE,

LABITZKY, STRAUSS, LANNER, ETTLING, PASDELOUP, PILODO, etc.,

ARRANGÉS POUR

CORNET A PISTONS, OU VIOLON, OU FLUTE

SEUL.

N° 1. *La Dame de Pique*, 1er quadrille de Musard, et *Nathalie*, valse de Labitzky.
2. Id. 2e et les *Elégantes*, id.
3. *L'Enfant prodigue* 1er id. et la *Nouvelle Aurore*, id.
4. Id. 2e id. et *Schoenbrun*, id., Lanner.
5. *La Fée aux Roses*, 1er id. et valse de la *Dame de Pique*, de Ettling.
6. *La Fée aux Roses*, 2e id. et *Chants de mon village*, valse de Strauss.
7. *La Favorite*, 1er quad. de Tolbecque, et les *Roses sans épines*, val. de Strauss.
8. Id. 2e id et valse de *Giralda*, par Ettling.
9. *Giralda*, 1er quadrille de Musard et les *Enroleurs*, valse de Lanner.
10. Id. 2e id. et *Charlotte* valse de Labitzky.
11. *Les Huguenots*, id. de Jullien, et *Marie*, valse de Lanner.
12. *Les Mousquetaires de la Reine*, 1er quad. de Musard, et les *Hirondelles* valse de Strauss.
13. *Les Mousquetaires de la Reine*, 2e quad. de Musard, et les *Etoiles du soir*, valse de Lanner.
14. *Le Postillon de Lonjumeau*, 1er quad. de Musard, et polka du *Val d'Andoire* de Fessy.
15. *Le Postillon de Lonjumeau*, 2e quad. de Musard, et polka de *Giralda*, de Pasdeloup.
16. *Le Prophète*, 1er quad. de Musard, et polka de l'*Enfant prodigue*, d'Ettling.
17. Id. 2e id. et polka de la *Fée aux Roses*, Pasdeloup.
18. *La Reine de Chypre*, 1er quad. de Tolbecque, et polka de la *Dame de Pique*, de Ettling.
19. *La Reine de Chypre*, 2e quad. de Tolbecque, et *Jupiter*, polka de Koenig.
20. *Robert-le-Diable*, 1er id. et l'*Eclipse*, polka de Koenig.
21. Id. 2e id. et polka de la *Tempesta* de Pasdeloup.
22. *La Tempesta*, quadrille de Musard, et le galop de la *Tentation*, de J. Herz.
23. *Le Val d'Andorre*, 1er quad. de Musard, et *Sturm-Marsch*, galop de Bilse.
24. Id. 2e id. et galop de *Robert-le-Diable*, de Tolbecque.
25. Valse de l'*Enfant prodigue*, de Ettling, et *Wanda*, polka-mazurka, de Talexy.
26. Valse infernale de *Robert-le-Diable* et *Schottisch de Mabille*, de Pilodo.
27. Valse du *Prophète*, de Ettling, et *Diane*, polka-mazurka de Talexy.
28. Valse du *Rhin*, de Strauss, et redowa du *Prophète*, de Pasdeloup.
29. *Hercule*, grand galop de Talexy, et redowa du *Val d'Andoire*, de Fessy.
30. Polka du *Prophète*, de Pasdeloup, et Schottisch de l'*Enfant prodigue*, de Danele.

Prix : Chaque numéro pour chaque instrument, **1** fr. — La collection brochée de chaque instrument, net : **10** fr.

En vente : chez BRANDUS et Cie, éditeurs.

PREMIER

GUIDE DU VIOLONISTE.

20 ÉTUDES ÉLÉMENTAIRES

FACILES ET PROGRESSIVES

POUR LE

VIOLON

PAR

CH. DE BÉRIOT.

Op. 75.

DIVISÉES EN DEUX PARTIES.

Prix de chaque : 10 francs.

La première partie contient des exercices préparatoires de l'archet sur les cordes à vide, et 10 études élémentaires avec accompagnement d'un second violon.

La deuxième partie contient dix études mélodiques et de style en forme de solos, avec accompagnement de piano.

---

90 NOUVELLES ÉTUDES JOURNALIÈRES

POUR LE PIANO

PAR

CH. CZERNY.

Op. 820. — Prix : 12 fr.

OSCAR COMETTANT.

Op. 56. Fantaisie brillante pour le piano, sur l'*Enfant prodigue*. . . . . 6 fr.

Op. 57. Fantaisie caprice sur *Zerline ou la Corbeille d'oranges*, pour le piano . . . . . 5 fr.

CH. DE BÉRIOT.

ONZIÈME AIR VARIÉ POUR VIOLON

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO OU D'ORCHESTRE.

Op. 76. — Prix : avec Piano, 9 francs ; — avec Orchestre, 18 francs.

Op. 74 Duo (non difficile) pour Piano et Violon, sur des motifs de *Giralda*. — Prix : 9 francs.

HENRI VIEUXTEMPS.

TARENTELLE

CINQUIÈME MORCEAU DE SALON

POUR LE

VIOLON

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

Prix : 9 francs.

ROMANCES NOUVELLES.

Le Mot le plus doux, rêverie, paroles de M. SYLVAIN ST-ÉTIENNE, musique de AUDRAN. — Prix : 2 fr. 50 c.

CINQ ROMANCES NOUVELLES DE G. FRIEDEL.

Le Chant de Mignon, paroles de Gœthe, traduit par Emile Deschamps.
C'est moi, paroles de Mme Valmore.
Guzla, paroles de Th. Cartier.
L'Emire de Bengador, paroles de Méry.
Kitty Bell, ballade, paroles de Emile Deschamps.

Prix de chaque : 2 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 42. 19 Octobre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres.	Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Pétersbourg.	Bellzard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musicale.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Schlesinger, 34, u. d. Linden
—	Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an.	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois.
30 centimes la ligne	pour 3 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Exposition universelle de Londres (7e lettre), par **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra-Comique, la *Vieille*, le *Concert à la cour*, début de Mlle Talmon, par **Henri Blanchard**. — Théâtre-Italien, réouverture, *Lucrezia Borgia*. — Mme Barbieri-Nini. — Gymnase musical militaire, distribution des prix. — Roger. — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(SEPTIÈME LETTRE) (1).

Pour finir ce qui concerne les pianos à queue français mis à l'Exposition, je n'ai plus à parler que de M. A. Bord, facteur de Bordeaux, qui s'est fixé à Paris il y a environ dix ans. Breveté pour un mécanisme très-simple, à double échappement, cet industriel a appliqué ce système à différents formats de grands pianos. Le plus grand de ces formats a un clavier de sept octaves ; il est monté de trois cordes. Toutes les parties de l'instrument sont bien traitées et terminées avec soin. Sans être excessivement volumineux, le son ne manque pas de puissance. Un autre format moins grand, également à sept octaves, est monté de quatre cordes. Ce système de monture, employé pour la première fois par M. Dietz, en 1827, n'a pas l'avantage de sonorité qu'on serait tenté de lui supposer. Rarement le mécanisme a assez de précision dans ses mouvements pour que le marteau frappe également les quatre cordes. D'ailleurs, l'accord identique de ces quatre cordes à l'unisson est à peu près impossible. Or, les vibrations ont d'autant moins de durée qu'il y a moins de pureté dans l'accord et moins d'homogénéité dans les unissons. Enfin, M. Bord a un petit format de grands pianos à six octaves trois quarts et à trois cordes. Ce facteur s'est attaché à la solution d'un problème assez difficile, à savoir : la réunion du fini du travail et du bon marché. Son piano à queue, du format le plus grand, n'était qu'à 1,900 francs ; le format moyen, à quatre cordes, ne coûte que 1,600 francs ; le même format, à trois cordes, 1,400 francs, et le petit format, 1,300 francs.

Il est un autre grand piano dont je trouve la mention dans mes notes. Celui-là a été construit par M. Herding, d'Angers. Permettez que ma bienveillance s'exerce en n'en disant rien.

Je me lance maintenant dans la forêt de pianos droits, qui frappent ma vue aussi loin qu'elle peut s'étendre. Parmi les noms honorablement connus, je trouve celui de M. Soufleto, de Paris. Ses instruments à cordes obliques ont une sonorité distinguée et un mécanisme égal et facile. Près de lui se trouve M. Montal, qui me paraît mériter une mention particulière. Bien qu'aveugle depuis l'âge de cinq ans, il n'en a pas moins le génie des mécaniques et la main d'un habile ouvrier. Ce que les yeux lui refusent est racheté par la finesse du tact et de l'ouïe. Longtemps il a dû lutter contre le préjugé soulevé contre ses instruments par son état de cécité ; mais sa modeste confiance en lui-même, soutenue par une inébranlable fermeté, ont triomphé des obstacles accumulés autour de lui par la malveillance. A son début, M. Montal fut accordeur, et ce fut ainsi qu'il apprit à connaître tous les systèmes de construction des pianos. Devenu facteur lui-même, il commença par imiter ; mais bientôt après, entraîné dans la carrière souvent dangereuse de l'invention, il imagina divers perfectionnements, parmi lesquels il en est trois qui ont été spécialement récompensés par les jurys des Expositions françaises et par les Sociétés d'encouragement. Huit médailles ont été décernées à M. Montal, à diverses époques. Quatre pianos droits ont été placés par lui à l'Exposition de Londres ; et dans chacun, il a fait usage des inventions par lesquelles les instruments sortis de ses ateliers se distinguent.

M. Montal est, je crois, le premier facteur français qui a fait l'application du mécanisme d'Érard, à double échappement, au piano droit, en le modifiant en raison du mode inverse de l'attaque de la corde par le marteau. Ce mécanisme fonctionne très-bien, et la répétition de la note à tous les degrés de force s'exécute sans peine dans tous les intruments du facteur dont il s'agit. Tous sont transpositeurs ; mais le système par lequel s'exécute la transposition appartient en propre à M. Montal. Dans ce système, le mouvement de translation s'opère par un simple levier, et ce mouvement soulève les échappements pendant la moitié de la course, et les laisse redescendre sur la touche voisine pendant la seconde moitié, en sorte que le clavier ne peut accrocher ni détériorer les échappements pendant son mouvement latéral ; la mécanique reste immobile, et les marteaux, ainsi que les étouffoirs, conservent leurs positions en face de leurs cordes respectives. Par là se trouve résolu le problème dont M. Mercier avait cherché la solution par son système de touches brisées, auquel il a renoncé en le cédant à M. Adisson, de Londres.

Les pianos droits de M. Montal diffèrent aussi de ceux des autres facteurs par un système de contre-tirage, qui consiste en plusieurs tringles de fer armées d'écrous, lesquelles sont placées derrière l'instrument, en face des pièces verticales de la charpente et à une certaine distance de chacune d'elles. Ces tringles traversent les sommiers supérieur et inférieur, agissent sur eux en s'allongeant ou se raccourcissant par l'effet des écrous, et, maintenant la caisse dans ses conditions normales, opposent une résistance proportionnelle au tirage des cordes, conservent l'élasticité de la table d'harmonie, en la protégeant contre les fléchissements de la caisse, et enfin prolongent la durée de l'accord de l'instrument. Nul doute que ce système, très-supérieur à la résistance passive du barrage ordinaire, ne soit destiné à passer dans l'usage général, après l'expiration du brevet de M. Montal.

(1) Voir les nos 34, 35, 37, 39, 40 et 41.

Les instruments de ce facteur ingénieux se distinguent aussi par une pédale d'expression qui, agissant sur les marteaux, les approche progressivement des cordes et abaissent le clavier dans la même proportion, de manière à diminuer la puissance d'attaquer et à produire une sonorité douce qui se combine d'une manière heureuse avec l'effet produit par la pédale à lever les étouffoirs. Cette pédale permet de nuancer les traits par un changement de sonorité sans que les mains quittent le clavier; ce qui ne peut se faire avec la pédale qui porte les marteaux sur une corde, parce que ceux-ci pourraient s'accrocher et se briser, si les doigts restaient sur les touches pendant le mouvement de translation.

Le premier piano droit, à cordes obliques, de M. Montal, est un très-beau meuble dans le genre de Boule. Le mécanisne est traité avec beaucoup de soin, mais les sons du médium sont un peu trop couverts, ce qui tient à la garniture des marteaux. Un autre instrument de grand format, à cordes verticales, en bois de rose avec des ornements très-riches, est d'une sonorité plus brillante. Le troisième, plus petit, est également à cordes verticales; et enfin, le quatrième est un véritable piano vertical de l'ancienne forme, à cordes longues. Celui-ci se fait remarquer par une grande puissance sonore, par son égalité et par la légèreté du mécanisme. Tous ces instruments sont transpositeurs.

MM. Aucher et fils, de Paris, ont exposé deux pianos droits, dont un à cordes mi-obliques, et l'autre à cordes verticales. Ces instruments, dont le mécanisme est bien fini, sont transpositeurs. La sonorité n'est pas volumineuse, mais jolie, claire et argentine. Le piano à cordes droites présente la particularité d'un clavier qui se relève et rentre en se fermant, dans le but d'occuper moins de place dans les petites pièces.

Les pianos droits de M. Colin, de Paris, sont aussi à cordes mi-obliques. Les sons ont de la clarté et du brillant dans les octaves hautes; mais les basses sont un peu sourdes. Le système de construction de ce facteur a de l'analogie avec celui de M. Montal, en ce que son barrage consiste en cylindres creux en fer qui soutiennent le sommier, et sont bandés par une tige à écrou et par des équerres qui maintiennent les traverses.

Les instruments de M. Mercier, de Paris, sont dignes d'une attention particulière par l'admirable fini de leur construction. Deux pianos droits à cordes obliques ont été placés par lui à l'Exposition. Leur sonorité, brillante et claire dans les dessus, a une remarquable puissance dans la basse. Un de ces pianos se distingue de l'autre par une deuxième table d'harmonie, mise en communication avec la première par un conducteur. Cette deuxième table a pour objet de renforcer le son; elle remplit bien son objet. Par les belles qualités de ses instruments, M. Mercier se place au rang des meilleurs facteurs français.

M. Van Overbergh, de Paris, a aussi adopté le principe de deux tables d'harmonie dont la seconde a pour objet de renforcer les vibrations de la première; mais son système est différent de celui de M. Mercier. Son piano droit à cordes obliques a sept octaves et demie et descend au *contre-fa* grave. Les cordes de dessus n'ont qu'une légère inclinaison; celles du médium obliquent à gauche, et celles de la basse obliquent à droite et croisent celles du médium. Ainsi que je l'ai dit, cette disposition a de graves inconvénients, parce que l'air ne circule pas librement autour des cordes et ne propage pas les vibrations. M. Van Overbergh a établi son barrage en fer entre les deux tables de son piano, et celles-ci sont mises en communication par plusieurs âmes semblables à celles des instruments à archet, qui les touchent en plusieurs points. Cette multiplicité d'âmes dont fait usage le facteur est le résultat d'une erreur de théorie. L'étude qu'on a faite des phénomènes des surfaces vibrantes, depuis les expériences de Chladni, a fait voir que les ondes vibratoires sont toujours régulières, et qu'elles partent d'un centre qui est le point sympathique de communication; or, c'est à ce point qu'une âme unique doit être fixée. Une deuxième âme, une troisième, une quatrième, etc., ne peuvent opérer d'autre effet que d'interrompre et d'affaiblir les oscillations de la première. Ne nous étonnons donc pas de ce que le volume de son du piano de M. Van Overbergh ne répond pas aux dimensions de l'instrument, quel que soit d'ailleurs le mérite de facture de celui-ci.

M. Scholtus, facteur nouveau dont l'établissement ne remonte pas au delà de 1848, a exposé deux pianos droits à cordes verticales, bien fabriqués, dont la sonorité a du charme dans le médium et dans le dessus, et dont les octaves basses ont une puissance remarquable, eu égard au système de construction. Dans le système de construction de ce facteur, des crampons en fer, attachés à la doublure en cuivre du sommier supérieur, se recourbent pour former des barres qui vont s'attacher au sommier inférieur.

L'établissement de M. Scholtus n'est pas le seul que les jours prospères de la République aient vu naître : ces beaux jours, qui ont fait éclore les associations de cuisiniers, de tailleurs et de savetiers, ont aussi doté la France d'une association d'ouvriers facteurs de pianos, laquelle n'a pas dédaigné d'envoyer ses produits à l'Exposition universelle. C'est au mois de mars 1849 que cette association s'est formée : il paraît que dans ce peu de temps elle a pu se consolider. Ses instruments sont des pianos droits des deux systèmes, c'est-à-dire à cordes obliques et à cordes droites. Dans les premiers, l'obliquité des cordes est moyenne. Le son du piano de cette espèce qui a paru à l'Exposition est joli et d'un caractère particulier qui, sans être d'un grand volume, a cependant de l'éclat et une vibration prolongée.

M. Franche, de Paris, est un de ces facteurs dont le nom m'était inconnu avant l'Exposition de Londres, mais dont les instruments méritent de n'être pas dédaignés. Son piano droit, à cordes verticales, est un beau meuble dans le style de Boule, richement orné. Les deux octaves et demie supérieures sont montées de quatre cordes. Le mécanisme, à double échappement pour la répétition, est d'un système très-simple, et produit suffisamment son effet. La sonorité, égale sur toute l'étendue du clavier, a du brillant dans les dessus et du corps dans les basses. Une nouveauté est introduite par M. Franche dans ses instruments : elle consiste en une pédale à lever les étouffoirs, divisée en deux, de manière à maintenir la vibration dans la basse quand les dessus sont étouffés, et réciproquement.

M. Domény, dont l'établissement embrasse à la fois la fabrication des pianos et des harpes, est un lauréat des Expositions françaises de 1827, 1834, 1839, 1844 et 1849. Les pianos à queue, droits à cordes verticales, mi-obliques, obliques absolu, grand et petit format, harpes de divers modèles et à double mouvement, il embrasse tous les genres dans ses ateliers de construction. Comme MM. Montal et Colin, M. Domény a établi dans ses pianos un système de contre-tirage destiné à servir de compensateur au tirage des cordes. Celui qu'il a mis à l'Exposition est un piano droit à cordes verticales. Le mécanisme en est bien fait, répond bien sous les doigts et a de la légèreté. Le son a du brillant, de l'égalité et de la force dans les basses.

Comme tous les facteurs de harpes, M. Domény a adopté le mécanisme à double mouvement d'Erard; mais il y a ajouté cette particularité d'un mécanisme par lequel toutes les notes peuvent être détendues toutes à la fois, afin qu'elles ne cassent pas quand on a cessé de jouer, puis remontées d'un seul coup à leur ton primitif.

M. Debain, célèbre par ses *harmonium* et son ingénieuse machine à voter pour les grandes assemblées délibérantes, est aussi facteur de pianos, et même de bons pianos. J'aurais à vous parler longtemps de M. Debain, si je voulais vous faire connaître tout ce qu'il y a en lui d'intelligence, d'esprit d'invention, d'énergie et de volonté; mais je sortirais des bornes de ces lettres, que vous trouvez peut-être déjà bien longues. Je me bornerai à vous dire que M. Debain, d'abord simple ouvrier ébéniste, entra plus tard dans un atelier de fabrication de pianos, franchit bientôt l'espace qui le séparait de la position de contre-maître, passa de la fabrication des pianos à celle des orgues, appliqua à toutes ces choses ses facultés inventives, et produisit des merveilles de mécanique. Petit et faible, le *physharmonica* lui était tombé entre les mains; il se mit à étudier ce vieux système chinois

dont nous voulions faire une nouveauté européenne, fit des expériences multipliées sur les anches libres, en calcula les épaisseurs et leurs rapports avec la force du vent, et enfin en fit cet orgue expressif auquel il donna le nom d'*harmonium*. Son succès fut tel dans la construction de cet instrument, qu'il en vendait environ six cents chaque année. Aujourd'hui M. Debain se trouve à la tête de cent cinquante ouvriers, occupés par son génie actif et entreprenant. Ses pianos droits ont un mécanisme égal et facile; ils sont montés de quatre cordes dans le haut. Le son en est très agréable et a de la puissance dans la basse. M. Debain ne s'est pas contenté de cela; il a voulu que ses pianos pussent jouer tout seuls si l'on en a la fantaisie, et il s'est mis à y appliquer ce qu'il avait fait autrefois pour les orgues des petites paroisses, c'est-à-dire un mécanisme qui fait mouvoir des planchettes notées comme les cylindres des orgues mécaniques, lesquelles font abaisser les touches comme si elles étaient attaquées par les doigts. Ce mécanisme peut s'appliquer à tous les pianos droits. Quand on veut en faire usage, toute la mécanique ordinaire du piano fait un mouvement en arrière, et l'on abaisse la partie supérieure de l'instrument à laquelle est fixée une autre mécanique de marteaux, laquelle répond alors au mouvement des touches, et l'on peut faire entendre ainsi, sans connaître une note de musique, des ouvertures, des contredanses, des valses, des polkas, des mazurkas, enfin la musique de tous les *kas* possibles; et cela peut aller ainsi pendant des heures entières sans interruption, car la mécanique de M. Debain ne s'arrête pas; elle est comme ce cheval automate que rien n'arrêtait dans sa course, et qui sentait sécher sur son dos le squelette de son cavalier. Quand M. Rosellen lâchait dans l'Exposition le piano mécanique de M. Debain, c'en était fait de tous les autres instruments; tous demeuraient sans voix à l'audition de ce cliquetis d'acier qui pénétrait dans les oreilles. Pardon, cher M. Debain, je déclare que vos pianos sont d'une qualité très agréable, j'admire votre génie inventif, je reconnais même que votre machine est d'un usage commode là où il n'y a point de pianiste pour faire danser les jeunes filles, mais j'ai horreur de la mécanique lorsqu'elle vient se substituer au sentiment de l'homme dans l'art. Cette musique m'est insupportable; pourtant j'avoue qu'il y a beaucoup d'oreilles faites pour elle.

Je ne dois pas oublier dans ma revue M. Jaulin, de Paris, auteur d'un piano-orgue à deux claviers. Cet instrument m'a rappelé les quelques pianos organisés que j'ai vus et joués dans mon enfance. Ceux-là avaient un grave inconvénient qui y fit renoncer bientôt, car l'orgue placé au-dessous du piano n'était composé que de jeux de flûtes en bois et en étain, qui, subissant les variations de température, haussaient ou baissaient, et n'étaient jamais d'accord avec le piano. L'instrument de M. Jaulin n'a pas les mêmes défauts, car l'orgue n'est qu'un *harmonium*, dont les lames métalliques taillées en anches libres, conservent leur accord identique avec celui du piano. Le son de ce piano est agréable : on peut le combiner de diverses manières avec celui de l'orgue, car on peut jouer le dessus de celui-ci et accompagner par le piano, ou jouer le dessus du piano avec la basse de l'orgue, jouer l'orgue seul, ou le piano seul, ou enfin les réunir sur toute leur étendue. M. Jaulin a donné à cet instrument le nom de *panorgue-piano*.

Une autre nouveauté, renouvelée d'autrefois, mérite aussi notre attention : je veux parler d'un piano droit très-intéressant, construit par M. Zeiger, de Lyon. Ce piano, d'ailleurs bien fabriqué et d'une bonne sonorité, renferme un mécanisme ingénieux par lequel on peut jouer, quand on le veut, tous les traits et les chants en octaves, d'où résultent des effets très-brillants et très-riches de puissance. Je viens de dire que cette invention est renouvelée d'autrefois; l'idée est, en effet, fort ancienne, car je possède une épinette de Hans Ruckers, d'Anvers, facteur de la fin du XVIe siècle, qui a placé au-dessus de cette épinette une virginale à cordes courtes accordées à l'octave supérieure. On peut à volonté jouer ou le clavecin, ou la virginale séparément, ou les réunir et jouer les deux instruments à l'octave. Les beaux clavecins mécaniques construits en France et en Angleterre pendant le XVIIIe siècle avaient aussi deux claviers, ou du moins deux rangs de sauteraux dont un pinçait les cordes graves, et l'autre les cordes plus courtes accordées à l'octave supérieure. On pouvait, par un registre, les réunir ou les séparer à volonté. Rien de semblable n'avait été fait pour le piano; je pense qu'on en peut tirer des effets neufs d'une grande puissance, et je crois que l'idée de M. Zeiger ne sera pas perdue pour l'avenir.

Je crois, Monsieur, avoir terminé ma revue des pianos de fabrication française et ne pense pas avoir oublié d'instruments dignes d'intérêt. Cette revue me paraît démontrer l'exactitude de ce que j'ai dit dans ma lettre précédente concernant les progrès considérables faits depuis vingt-cinq ans dans cette industrie. A vrai dire, sauf certains instruments fabriqués dans une ville de province, je n'ai pas examiné ou joué un seul piano à l'Exposition qu'on puisse qualifier de mauvais. La sonorité est généralement bonne, le clavier a de l'égalité et de la facilité, enfin les détails de fabrication sont d'un fini très-satisfaisant, et des progrès incontestables ont été faits pour la solidité. Je me souviens du temps où, à l'exception de quelques grandes maisons de Paris, il n'y avait pas de sûreté pour l'acheteur dans le choix des instruments. Il fallait ou dépenser de grosses sommes, ou se contenter d'un piano tel quel, qui bientôt, par l'usage qu'on en faisait, et surtout par les variations de température, étaient hors d'état de servir. Les bons marchés étaient ruineux. Aujourd'hui, la manière dont les instruments sont construits est une garantie de conservation, et les perfectionnements du mécanisme répondent à tous les besoins de l'exécution.

Agréez, etc.

FÉTIS père.

THEATRE DE L'OPERA-COMIQUE.

LA VIEILLE; LE CONCERT A LA COUR.

(*Reprises.*)

Début de Mlle Talmon.

On va disant, répandant partout dans le monde dramatique et musical que la mode des opéras-comiques en un acte est passée, et que le public n'a plus que de l'indifférence pour les ouvrages de cette petite dimension. Cela est vrai jusqu'à un certain point. A qui la faute? Pourquoi un acte d'opéra-comique ne sert-il plus guère qu'à ce qu'on nomme un lever de rideau? Parce que directeurs, auteurs et compositeurs ne mettent point assez d'importance à cette jolie forme de l'art.

Il y a maintenant un demi-siècle et plus que des auteurs peu connus, secondés de compositeurs qui l'étaient encore moins, donnaient le *Prisonnier* et le *Calife de Badgad*, et que ces charmants *libretti* étaient embellis d'une musique comme on dédaigne ou comme on ne saurait plus en faire. Que de choses délicieuses en musique ne trouve-t-on pas dans ces délicieuses comédies en un acte, intitulées : *Maison à vendre*, *Adolphe et Clara*, l'*Opéra-comique*, *Une heure de mariage*, le *Nouveau Seigneur*, *etc.!* La fraîcheur de la mélodie le dispute à l'ingéniosité des ressorts dramatiques dans ces jolis ouvrages. Faites-en de pareils, et les pièces de ce genre, avec un *libretto* en deux actes, forme trop négligée aussi par les auteurs, attireront sûrement le public, parce qu'on peut former ainsi un spectacle varié. Il s'agit seulement de ne pas craindre, de la part de nos hauts et puissants seigneurs en musique, docteurs ès-orchestration et instrumentation, les titres d'opérettes, de comédie à ariettes, et vous aurez alors des mélodies populaires, dont la recette se perd tous les jours. Ceci est une révolution, ou une réaction, ou une restauration qui est vraiment nécessaire à l'opéra-comique pour le rappeler à son genre national.

A propos de la *Vieille*, fort joli petit ouvrage en un acte de MM. Scribe, Germain Delavigne et Fétis, repris il y a quelques jours au théâtre de l'Opéra-Comique, nous espérons que nos lecteurs nous pardonneront les petites considérations rétrospectives auxquelles nous nous étions déjà livré il y a quelque part quinze mois, dans la *Gazette musicale*. Dans le même numéro, nous parlions encore du *Calife de Badgad*,

qu'on a si heureusement remis à la scène, comme nous n'avions pas peu contribué, par nos exhortations, à faire reprendre *Richard-Cœur-de-Lion*, le *Déserteur*, l'*Amant jaloux*, et enfin *Joseph*, qui est, à lui seul aussi, une réaction, une restauration, ou mieux, une révolution.

Notre docte collaborateur vient d'apporter lui-même sa petite émeute dans cette révolution artistique par son charmant ouvrage, par sa *Vieille*, qui a paru jeune de mélodie et d'harmonie élégante et correcte. Ses couplets : *O France!* et ceux sur les *arts et l'amitié*, bien qu'usés de popularité par le vaudeville, semblent écrits d'hier. Tout cela est facile pour les voix et l'orchestre, et plaît parce que c'est naturel. Nous aurions été plus curieux, ainsi que le public, d'entendre l'auteur, lui si bon juge de tous les styles en musique, dans un ouvrage d'un caractère plus dramatique et plus élevé. Le temps lui aura probablement manqué et peut-être bien le poëme aussi. Celui de la *Vieille* est une fort jolie comédie, mais peu musicale. Elle est bien jouée par MM. Charles Ponchard, Carvalho, Lemaire, et surtout par Mlle Meyer, une des meilleures artistes de l'Opéra-Comique, qui rappelle à ceux qui l'ont vue dans ce joli rôle la charmante Mme Pradher.

Au nombre des bons ouvrages en un acte dant nous avons parlé plus haut, il faut citer le *Concert à la cour*, partition et mélodies spirituelles, piquantes et d'une coquette instrumentation. Mlle Talmon, qui, sous le nom de Tillemont, s'est fait naguère proclamer lauréate au Conservatoire, dans le concours du chant, a débuté, vendredi dernier, dans cet opéra, par le rôle d'Adèle, jeune cantatrice contre qui sévit la cabale, et qui triomphe de ses ennemis. Mlle Talmon en a peu rencontré dans la soirée d'avant-hier; elle a trouvé, au contraire, beaucoup d'amis, des admirateurs même, qui lui ont fait respirer, un peu prématurément, le parfum de l'ovation, du bouquet et du rappel traditionnels. La débutante est jeune, petite, blonde et blanche ; ses traits sont naïfs et fins. Sa voix de soprano aigu est, comme sa diction, un peu agitée et pas assez posée, dépassant même parfois la justesse de l'intonation, par excès de zèle ou désir de briller ; mais la méthode de Mme Damoreau, qui, à ce que nous croyons, a passé par là, a déjà donné à la jeune et nouvelle cantatrice, qui paraît fort bonne musicienne, une audacieuse et brillante vocalisation unie à un style de chant correct et distingué. Qu'une diction vraie et une émission de voix plus réfléchie, plus posée, viennent régulariser tout cela, et la petite cabaretière du *Pré aux Clercs*, et le si joli rôle de Rose-de-Mai dans le *Val d'Andorre* classeront convenablement Mlle Talmon dans les sujets utiles au théâtre de l'Opéra-Comique. HENRI BLANCHARD.

THÉATRE-ITALIEN.

RÉOUVERTURE. — *LUCREZIA BORGIA.* — Mme BARBIERI-NINI. — GRAZIANI. — FORTINI.

L'année dernière, ce théâtre n'avait rouvert que le 9 novembre : cette année, il est donc en avance de près de quatre semaines. M. Lumley a repris bravement sa tâche commencée, tâche difficile sans doute, nous l'avons toujours reconnu, et que ni le temps écoulé, ni les circonstances présentes ne rendent plus légère. A ne parler que des choses de l'art, quelle terrible concurrence pour le directeur d'un théâtre italien de Paris que celle de l'empereur de Russie! Osez donc lutter contre un tel adversaire, qui vous enlève les artistes en leur offrant une fortune pour un petit engagement de quatre mois et demi! Et encore s'il n'y avait que l'empereur de Russie ; mais il y a quelquefois l'Autriche, quelquefois la Prusse, quelquefois l'Espagne, et même la républicaine Amérique, autant vaut dire le monde entier. Parisiens, Parisiens, si vous saviez ce qu'il en coûte pour vous donner de bons ténors et des cantatrices *di primo cartello!*

En parcourant le programme de la saison, les noms de deux *prime donne* ont tout d'abord frappé les yeux: celui de Sophie Cruvelli, qui nous était apparue comme une comète au printemps dernier, qui a continué de briller pendant tout l'été en Angleterre, et celui de Mme Barbieri-Nini, que nous ne connaissions encore que de renommée. Sophie Cruvelli est encore dans la fleur de sa jeunesse, de sa voix et de ses succès ; Mme Barbieri-Nini date de plus loin. Est-ce pour cela que les honneurs du pas lui ont été accordés? Si on l'a chargée d'inaugurer la saison, est-ce en vertu de son droit d'aînesse?

Mme Barbieri-Nini arrive de Londres, où elle a chanté dans un petit nombre de représentations seulement. Elle y a réussi presque autant qu'elle avait l'habitude de réussir en Italie. Elle y a joué cette même *Lucrezia Borgia*, qu'elle affectionne, dit-on, pour ses débuts. Après l'y avoir vue et entendue, nous sommes tout-à-fait de l'avis de notre confrère et ami Davison, qui, dans son *Musical-World*, a tout récemment tracé le portrait exact de la cantatrice. Oui, Mme Barbieri-Nini est sans contredit *a great vocalist*, une grande cantatrice ; mais elle a dû l'être encore plus qu'elle ne l'est maintenant. Aujourd'hui, sa méthode, quoique non sans défauts, vaut mieux que sa voix. Sa méthode pèche par une tendance continue à l'effet, à l'exagération, à l'emphase. Sa voix fatiguée a des intermittences, des inégalités, qui font que l'oreille est souvent choquée de sons vulgaires, nasillards, et l'instant d'après charmée par des sons purs, nettement accentués, par un trait lancé avec une *maestria* remarquable.

Mme Barbieri-Nini ne saurait être nullement comparée à la Pasta ; c'est plutôt avec la Pisaroni que, malgré les différences de voix, on pourrait lui trouver quelque analogie. Le public parisien aurait mieux aimé qu'elle lui rappelât le souvenir de la première plutôt que celui de la seconde. Comme historiens, nous devons dire qu'il a reçu froidement la nouvelle venue, qu'il s'est même montré peu galant. Aux quelques bravos, partis de mains amies ou indulgentes, il s'est hâté d'opposer un *veto* décisif. Le premier acte a fini dans un conflit de bienveillance et de sévérité; le second s'est éteint dans un silence complet; mais au troisième, dans la scène finale, la cantatrice, dont le talent ne s'était encore montré que par éclairs rapides à travers d'épais nuages, a tout-à-coup pris sa revanche ; elle a chanté le largo : *m'odi, ah! m'odi, io non t'imploro,* avec une vraie supériorité de voix, de style et d'expression pathétique. Elle s'est révélée grande artiste, et le public, ce même public, si froid tout à l'heure, si cruel même, l'a saluée comme telle à l'unanimité. C'est la meilleure réponse à ceux qui parlaient de cabales. Que Mme Barbieri Nini chante tout l'ouvrage comme elle a chanté la dernière scène, et elle ne comptera dans la salle que des admirateurs et des amis.

Le nouveau ténor Graziani est convenable; c'est tout ce qu'on peut dire à sa louange. Le basso Fortini a été pris d'un enrouement au milieu de son air. Nous le jugerons une autre fois. Mais, hélas! quand il aurait tous ses moyens, comme il serait encore loin de Tamburini et de Lablache! Comme Grazziani serait loin de Mario! Voilà ce qui rend l'exécution des ouvrages aussi connus que *Lucrezia Borgia* presque impossible. Il faudrait toujours aller de plus fort en plus fort, et ce n'est pas précisément ainsi que nous allons.

Ceci ne concerne pas Mlle Ida-Bertrand, qui n'a mérité que des éloges et des bravos dans son rôle de Maffio Orsini. Sa rentrée n'a eu que des approbateurs, comme c'était son droit en qualité de cantatrice de la meilleure école et du meilleur goût.

Nous écrivions l'année dernière, à l'occasion de la réouverture : « Rien n'a été changé dans l'orchestre, dont M. Georges Bousquet a » si justement conservé la direction. » Pourquoi ne l'a-t-il plus cette année? Parce que M. Ferdinand Hiller lui a succédé. Nous aimons beaucoup M. Ferdinand Hiller et nous estimons beaucoup son talent de compositeur : c'est un bon chef d'orchestre, mais M. Georges Bousquet ne l'était pas moin. Il savait fait ses preuves, non-seulement à l'Opéra-Italien, mais à l'Opéra-National, sous la direction de M. Adolphe Adam, et dans un nombre infini de solennités musicales, dans lesquelles il s'était acquitté de ses fonctions à la satisfaction de tous, et ce n'est pas peu dire. M. Lumley, sans doute, est bien le maître de changer de chef d'orchestre quand il lui plaît, mais il n'en faudrait pas conclure que M. Georges Bousquet ne plaisait pas. R.

GYMNASE MUSICAL MILITAIRE.

DISTRIBUTION DES PRIX.

C'était dimanche dernier le jour solennel où se distribuaient les prix de cet autre Conservatoire dirigé par M. Carafa, et qui sert de pépinière aux musiciens de notre belle et vaillante armée, comme le Conservatoire dirigé par M. Auber est consacré au recrutement des musiciens de nos théâtres et de nos orchestres.

Si vis pacem, para bellum, dit le vieil axiome. Si vous voulez la paix, préparez-vous à la guerre; mais, soit pour la guerre, soit pour la paix, il faut à une armée de la musique. Faites donc des musiciens dans l'une et l'autre hypothèse, et faites-les aussi bons que possible. C'est à quoi travaille le Gymnase militaire avec un succès toujours croissant, aussi bien mérité par le talent des professeurs que par le zèle des élèves.

Les concours de cette année ont été plus brillants que jamais. Dans plusieurs branches de l'enseignement, le jury, composé des notabilités spéciales, s'est vu forcé de doubler, de tripler et même de quadrupler les prix. Il y a eu, par exemple, quatre premiers prix, quatre seconds prix et quatre accessits pour la classe de solfége tenue par M. Hubert; deux premiers prix, deux seconds et deux accessits pour la classe d'harmonie et de composition, qui a pour professeurs MM. Bazin et Viallon, musique d'infanterie; deux premiers prix, un second et deux accessits pour la même classe, musique de cavalerie. Les instruments n'ont pas été moins heureux : les 1re et 2e classes de clarinette, tenues par MM. Klosé et Paulus, ont obtenu trois premiers prix, quatre seconds et trois accessits. La classe de flûte, tenue par M. Mermet, celle de hautbois tenue par M. Verroust, celle de cornet à pistons tenue par M. Forestier, celle de trombone par M. Dieppo, celle d'ophicléide par M. Lahou, se sont distinguées dans des proportions à peu près égales.

Parmi les élèves couronnés, plusieurs ont enlevé de doubles couronnes. L'un d'eux, Jean-Baptiste Pénas, du 7e de ligne, lauréat du solfége et de l'harmonie, a de plus été reçu chef de musique par la section de l'Institut; un autre, Chrétien Masson, du 15e d'artillerie, a été reçu trompette-major par la même section.

Avant la distribution des prix, un pas redoublé, de la composition de l'élève Penas, avait été exécuté par la musique de cavalerie, placée en plein air, à côté de la salle où se tenait la séance. Pendant le concert, qui suivait la distribution, un autre pas redoublé, de la composition de l'élève Masson, a été exécuté de même, et ces deux morceaux, pleins de verve, d'un style remarquable par la franchise et la pureté, sont venus comme preuves à l'appui des distinctions conférées à leurs jeunes auteurs.

Dans ce concert, la charmante ouverture de la *Corbeille d'oranges*, d'Auber, a été rendue par la masse entière des instruments à vent avec un tel ensemble et une telle finesse, qu'on oubliait parfois que les instruments à cordes y manquaient. L'ouverture du *Trompette de M. le Prince*, de Bazin, n'a pas fait moins d'honneur aux exécutants qu'à l'auteur même, et pourtant celle-ci n'avait pour interprètes que les musiciens de cavalerie, ou ce qu'on appelle *fanfare*. L'élève Excoula s'est signalé dans un air varié pour le piston; les élèves Penas et Piau ont fort bien joué un duo de hautbois, et l'élève Molé un solo de clarinette, composé par M. Klosé. Enfin deux chœurs ont été chantés par les orphéonistes, et ce n'est pas leur faute, si le Gymnase ne peut leur fournir de meilleures voix : il leur donne tout ce qu'il peut donner, de bonnes leçons, dont ils profitent. L'*Aurore*, délicieuse valse, de Labitzky, terminait la séance.

Le général Carrelet présidait cet exercice d'un autre genre que les manœuvres familières à sa noble profession. Près de lui siégeaient le général Dulac et le général Reibel, qui ne s'entend pas moins à l'art musical qu'à l'art militaire. Si l'épée n'émousse pas la plume, elle n'est pas non plus l'ennemie de l'archet.

P. S.

ROGER.

Nous empruntons au *Ménestrel* les détails suivants sur le séjour de notre célèbre ténor en Allemagne:

A l'heure où nous écrivons ces lignes, Roger a repris la route de Paris, après avoir été fêté à Francfort, à Hambourg, à Dresde et à Berlin. Sa petite tournée en Allemagne n'a été qu'une suite de triomphes. Partout le ténor a été l'objet du plus vif empressement. Et non-seulement il s'est fait apprécier de la population allemande comme chanteur et comme artiste éminent, il a su la captiver aussi par son humeur joviale, par toutes les qualités attachantes de l'homme du monde et de l'homme d'esprit; l'Allemagne enfin a dû reconnaître en lui le type du véritable Parisien. Du reste, on peut juger les gens sur leur correspondance; voici l'extrait d'une lettre confidentielle adressée par Roger à M. H...., et qu'on a bien voulu nous communiquer :

« Je t'apprendrai qu'en arrivant à Dresde, j'ai eu la précaution de m'enrhumer du cerveau. Je n'ai pas chanté le *Prophète*, je l'ai éternué; mais le public ne s'en est pas aperçu.

» J'ai eu dans le *Prophète*, pour partner, une dame Michalesi, femme du chef d'orchestre Krebs. Cette union a été bénie du ciel. Mme Krebs-Michalesi est dans une position très intéressante; et durant toute la représentation j'ai eu les plus vives appréhensions que ma Fidès ne me donnât un petit frère *coram populo*, ce qui aurait encore rendu mon caractère plus odieux (quitter ma mère et un jeune enfant qui aurait eu tant besoin de mes soins fraternels!) Heureusement il n'en a rien été; ce sera sans doute pour mon retour.

» J'ai visité, en Saxe, les célèbres dépôts et fabriques de porcelaine. La grande manufacture royale de Meissen m'a fait pousser quelques rejetons poétiques. Juges-en :

O merveille de l'art, ô rivale de Sèvres,
Porcelaine où sont peints tant d'amoureux ébats.
Toi qui charmes nos yeux en caressant nos lèvres,
Frêle fille du Nord! je ne regrette pas
D'avoir appris ta langue et ta rude syntaxe.
Certes le roi rendrait mon bonheur peu commun,
Si pour chanter un soir au *service* de Saxe,
Il voulait bien m'en offrir un!

(Voir la *Clef du Caveau*.)

» Oh! si Berlioz m'entendait!... Si Berlioz m'entendait, il verrait que j'ai conservé des droits au travail parisien.... »

Ce petit échantillon épistolaire suffit pour vous peindre le gai compagnon que les dilettantes allemands viennent de fêter. Aussi toute la presse germaine citait-elle à l'envi les bons mots, les piquantes saillies qui échappaient au ténor français, soit au théâtre, soit dans les salons. Roger ne dédaignait pas même le calembour classique, genre de *littérature* qui a toujours fait fortune en Allemagne; et le mois dernier, la petite anecdote suivante circulait dans tous les journaux d'outre-Rhin :

Roger s'était déjà engagé, au mois d'août de l'année dernière, à venir donner quelques représentations à Hambourg. M. Maurice, le directeur du théâtre, très inquiet de ne pas voir arriver le ténor, se rendit exprès à Paris pour lui rappeler sa promesse; mais Roger prenait à cette époque les bains de mer à Boulogne, et l'impresario en fut pour ses frais de voyage.

M. Maurice profita de son court séjour à Paris pour acheter un chapeau neuf, puis il reprit la route de Hambourg.

Or, au mois d'août de cette année, le ténor français ayant enfin rempli son ancienne promesse, le directeur du théâtre de Hambourg lui montra son chapeau, et lui dit d'un petit air de reproche, en faisant allusion à son inutile voyage de l'an dernier :

« — Voici un chapeau qui me coûte 500 fr.!

» — De quoi vous plaignez-vous? lui répondit Roger; vous vous êtes *couvert* de vos frais! »

Devrient, le Talma de l'Allemagne, lui présentait dernièrement un album avec prière d'y inscrire une pensée. La dernière inscription

était celle-ci : *Tout lasse, tout casse, tout passe.* Roger écrivit immédiatement au-dessous les vers suivants :

Tout lasse? Oh! non, Monsieur, si votre cœur l'ignore
Pour l'art et pour le bien, rien ne doit nous glacer;
Rachel et Devrient! vous que le monde adore,
Irait-on vous entendre et vous revoir encore,
Si tout devait lasser?

Tout casse? Il est trop vrai, je le dis avec peine,
C'est un cruel dicton qu'on ne peut effacer!
Et notre République, et les biens qu'elle amène,
Et ma voix de ténor, avec ma porcelaine,
Tout doit un jour casser.

Tout passe, dites-vous? Ah! que Dieu vous entende!
Dans ma malle avec soin, j'irais vite entasser
Vos émaux de Meissen, votre Sèvre allemande,
Au nez de la douane et sans payer d'amende,
Si tout devait passer.

Roger, avant de quitter Berlin, a obtenu une représentation spéciale à son bénéfice. Le roi de Prusse lui a écrit à ce sujet une lettre des plus flatteuses. Le bénéfice était ordonnancé par un arrêté royal portant qu'aucun artiste n'a, depuis cinquante ans, apporté autant de profit au théâtre.

Vous voyez que la locution vulgaire : « *Travailler pour le roi de Prusse* » a décidément perdu sa signification. J. LOVY.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles.

Notre Conservatoire de musique a fait dimanche dernier l'inauguration de la saison musicale par un concert magnifique donné dans la grande salle érigée par le *Cercle artistique* pour la fête offerte au roi des Belges. Quatre mille personnes ont envahi cette vaste enceinte pour jouir de l'admirable exécution de la phalange d'artistes dirigée par M. Fétis, à laquelle s'étaient réunis quelques talents de premier ordre. La beauté du local et des objets d'art qui le décorent, la brillante compagnie qui en occupait toutes les places, le choix de la musique et la perfection de l'exécution, ont fait de cette séance une véritable solennité artistique.

Le concert a commencé par la 4e symphonie de Beethoven, dont les beautés sont mises en relief par la précision, la puissance et les nuances si délicates de l'orchestre. Une chose, entre autres, nous a frappés dans cet ouvrage : nous voulons parler de la prodigieuse unité d'archet et de sentiment que mettent les quarante violons de cet orchestre dans la délicieuse mélodie du thème de l'adagio. Par son bâton, par ses gestes, M. Fétis fascine tous les jeunes artistes, les identifie à lui, et en fait un seul homme doué d'une faculté d'expression pénétrante. L'ouverture d'*Egmont* nous a offert le même phénomène.

La puissance de la masse vocale réunie à la puissance instrumentale s'est développée dans le beau chœur avec trio de la *Création*, de Haydn, et dans la cantate du *Festin de Balthazar*, ouvrage de M. Lassen, de Copenhague, qui a fait toutes ses études de composition sous la direction de M. Fétis. Cette cantate a obtenu cette année le grand prix de composition institué par le gouvernement. Taillée dans les plus grandes proportions et empreinte d'une couleur asiatique et biblique, elle est considérée par les connaisseurs comme l'ouvrage le plus fort et le plus complet qui ait été fait depuis l'institution des concours de composition. Par une heureuse alliance de fantaisie audacieuse et de formes grandioses, M. Lassen a évité la monotonie d'un genre trop sévère, tout en conservant la majesté du sujet. L'opposition des joies du festin et du grand caractère des prophéties de Daniel, est une œuvre de génie. MM. Cornélis, Goossens et le chœur ont rendu de la manière la plus satisfaisante la partie vocale de ce bel ouvrage, dont le succès obtenu dans la séance publique de l'Académie des beaux-arts a été confirmé dans ce concert par les applaudissements d'une foule compacte.

Les chanteurs distingués que nous venons de nommer se sont aussi fait entendre dans un morceau depuis longtemps célèbre dans les salons, mais pour lequel M. Fétis a fait une instrumentation pittoresque et colorée. Ce morceau n'est autre que le duo *I Marinari*, des *Soirées musicales*, que Rossini a écrites avec accompagnement de piano. Cette scène de tempête sur la lagune de Venise est un grand tableau dans un petit cadre. M. Fétis a pensé que pour en faire apprécier le mérite par la masse du public, il ne fallait que rendre à la pensée de Rossini les ressources instrumentales dont le compositeur illustre aurait fait usage s'il n'eût été réduit à les indiquer seulement par l'accompagnement de piano. Par les heureuses combinaisons de l'orchestre cette scène produit un effet entraînant.

Mlle Caroline Duprez, en ce moment à Bruxelles, où elle donne des représentations avec un très-grand succès, avait accordé de la manière la plus gracieuse l'appui de son talent à la solennité musicale dont nous rendons compte. Elle a chanté l'air du *Serment*, et y a excité l'enthousiasme de l'auditoire.

Deux autres artistes du plus grand talent ont complété les plaisirs de ce concert exceptionnel, où tout a été perfection. Le premier est Mlle *Fréry*, élève de M. de Bériot, qui a exécuté d'une manière ravissante l'*adagio* et le *rondo* final du deuxième concerto de ce maître. Douée d'un sentiment également remarquable par l'énergie, l'expression et l'élégance, cette jeune personne y réunit les admirables qualités de l'école dont elle sort, c'est-à-dire un beau son, une justesse parfaite, un goût pur et un archet souple et varié. Jolie et gracieuse, elle ajoute à l'effet produit par son talent le charme de sa personne.

Enfin M. Reichert, le jeune flûtiste incomparable, a émerveillé l'auditoire par les prodiges d'une exécution dont il n'y a point eu d'exemple jusqu'à ce jour. Nous renonçons à faire comprendre à ceux qui ne l'ont point entendu ce que fait ce jeune artiste d'un instrument dont la monotonie semble être l'obstacle invincible pour le talent. Au surplus, nous avons appris qu'il se propose de se faire entendre à Paris cet hiver : le public intelligent de cette grande ville pourra le juger et dire s'il y a de l'exagération dans nos éloges.

Depuis trois jours il n'est question à Bruxelles que du concert du Conservatoire ; on ne parle pas d'autre chose ; à peine s'occupe-t-on de la retraite de votre ministère, qui pourtant nous touche d'assez près.

M.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la *Corbeille d'oranges*, chantée par l'Alboni, et la *Vivandière* pour la rentrée de Saint-Léon et le début de Mlle Bagdanoff.

*** Les *Huguenots* ont été représentés dimanche dernier; lundi, la *Favorite*; mercredi, l'*Enfant prodigue*, et vendredi le *Prophète*. La semaine a donc été des plus brillantes, au double point de vue de l'art et des recettes.

*** Gueymard, qui a rempli successivement les rôles de Raoul, d'Azaël et de Jean de Leyde, continue sa marche ascendante. Son talent et son zèle sont de niveau.

*** Mlle Lagrua, la jeune cantatrice, qui doit débuter dans l'un des rôles principaux du *Juif errant*, est arrivée à Paris.

*** Mlle Wertheimber doit débuter, à l'Opéra-Comique, dans un ouvrage nouveau de MM. de Saint-Georges et Grisar.

*** Dufrêne, le ténor, débutera dans l'ouvrage en trois actes dont les paroles sont aussi de M. de Saint-Georges et la musique de M. Limnander.

*** Charles Eckert est engagé au Théâtre-Italien comme second chef d'orchestre et accompagnateur.

*** Pendant le mois d'août, le montant des recettes des théâtres subventionnés de Paris s'est élevé à 149,385 fr.; celui des théâtres secondaires, à 394,039 fr.; celui des concerts, spectacles-concerts, bals, à 97,721 fr. 25 c.; celui des curiosités diverses, à 48,905 fr. 70 c. Il y a eu sur le mois précédent une augmentation sensible.

*** Après le *Barbier de Séville* et le *Maître de Chapelle*, le théâtre de l'Opéra-National vient de reprendre les *Rendez-vous bourgeois* et *Ma tante Aurore*. Les jeunes compositeurs doivent être contents.

*** Il est juste de signaler le talent distingué avec lequel Ribes joue et chante le rôle de Barnabé dans le *Maître de Chapelle*. Ribes avait obtenu de grands succès dans ses études au Conservatoire de Paris, ainsi que Meillet, qui remplit le rôle de Figaro dans le *Barbier de Séville*.

*** L'exposition universelle de Londres a fait sa clôture définitive mercredi dernier. Le prince Albert présidait la cérémonie, qui a commencé par l'exécution de la première strophe de l'hymne national, chanté par un chœur auquel se joignaient les mille voix des assistants. Lord Canning, au nom des jurés, a donné lecture du rapport et présenté la liste des exposants ayant droit à des récompenses, ainsi que les rapports des divers jurys. Le prince a répondu par un discours écrit, dans lequel il a exprimé sa satisfaction du succès de l'exposition en général. On a chanté ensuite la seconde strophe de l'hymne national; l'évêque de Londres a dit les prières d'actions de grâces, et la cérémonie, qui a duré en tout trente-cinq minutes, s'est terminée par le chant en chœur de l'*Alleluia*.

*** Le *Moniteur* a publié jeudi la liste des grandes médailles décernées aux exposants français. Ces exposants sont au nombre de 49, et trois d'entre eux appartiennent à l'art musical. Voici leurs noms et leurs titres : M. Erard, action mécanique appliquée aux pianos et harpes par un procédé particulier; M. Sax, invention de plusieurs séries de nouveaux instruments en bois et en cuivre; M. Vuillaume, nouveau mode de fabrication des violons, évitant l'inconvénient de les garder plus ou moins longtemps pour qu'ils atteignent toute la sonorité et les qualités dont ils sont susceptibles.

*** Des médailles ordinaires ont été décernées à MM. Bernardel (violon), Bessons (instruments de musique), Buffet (id.), Debain (piano mécanique), Franck (piano à répétition), Godefroy père (flûtes), Jaulin (panorgue), Montal (pianos droits), Pape (pianos), Roller et Blanchet fils (pianos), Triébert (hautbois). Enfin, des mentions honorables ont été obtenues par MM. Alexandre père et fils (mélodium), Aucher (pianos droits), Brandus et Cie (publications de musique), Bretin (clarinette), Courtois (ophicléide et cornet à pis-

tons), Detyr (pianos droits), Domény (harpe), Gautrot (ophicléide), Henri Herz (pianos), Kleinjasper (pianos), Labaye (ophicléide), Martin (orgue à percussion), Muller mélodium portatif), Henri Simon (archets de violon et de violoncelle), Soufleto (piano), Tulon (flûte).

*** Si plusieurs noms de facteurs célèbres, tels que ceux de MM. Pleyel, Boisselet et autres ne figurent pas sur toutes ces listes, c'est que ces honorables industriels n'ont pas envoyé leurs produits à l'exposition.

*** M. le ministre de l'intérieur a chargé M. Dantan jeune, statuaire, de l'exécution du buste en marbre de Spontini, destiné à la la salle des séances de l'Institut.

*** Le traité entre la France et l'Autriche pour la protection de la propriété littéraire est accepté par le gouvernement autrichien sur les bases convenues. Il n'y manque plus que la sanction législative de la part de la France.

*** Notre collaborateur, Georges Kastner, est de retour de son voyage en Allemagne.

*** Géraldy, qui, depuis plus d'une année, a donné sa démission de professeur de chant au Conservatoire de Bruxelles, ne quittera plus Paris, où il a repris ses leçons, rue de Clichy, 68.

*** Alary part pour Saint-Pétersbourg et y suit la troupe italienne. Il a composé pour le théâtre impérial un grand opéra, *Sardanapale*, sur un poëme d'Emilien Pacini. Cet ouvrage sera interprété par Mario, Mlle Grisi et Formes.

*** Malgré la censure, le *Prophète* sera donné à Saint-Pétersbourg. C'est Mlle Grisi qui remplira le rôle de Fidès.

*** M. Léopold de Meyer est arrivé à Paris, où il compte passer l'hiver. Il est probable qu'il se fera entendre dans quelques concerts.

*** M. Becquié, premier violon du Théâtre-Italien, est de retour de Londres, où il a passé toute la saison d'été, et il va rouvrir, comme par le passé, ses cours de violon et d'accompagnement.

*** Une cantatrice italienne, Mme de Haro, vient de se faire entendre à Paris dans un salon particulier, et à Boulogne-sur-Mer dans un concert public. Elle a obtenu un double succès, que justifient sa voix et son talent.

*** Mme Rossi-Caccia donne en ce moment à Amsterdam au théâtre allemand des représentations qui sont très-suivies. Elle a surtout fait sensation dans le rôle d'Adalgise, de *Norma*.

*** La nouvelle salle de bals et concerts qui a pris le titre de *Folie Mayer*, au boulevart du Temple, a été inaugurée depuis quelques jours avec beaucoup d'éclat. Denault et son piston mélodieux contribuent puissamment au succès de ces fêtes joyeuses dont le public du quartier du boulevart se dispose à faire largement son profit.

*** Alexandre Lee, compositeur très-populaire en Angleterre, vient de mourir. Il n'était pas de la même famille que M. Lee, violoncelliste distingué qui habite Paris.

*** L'un des doyens des auteurs dramatiques, M. Capelle, est mort ces jours derniers à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Il avait été l'un des fondateurs du *Caveau moderne*, et il publia le recueil d'airs de vaudeville, intitulé la *Clef du Caveau*, qui a eu plusieurs éditions. Il était pour moitié dans le libretto du dernier ouvrage dont Méhul écrivit la partition, la *Journée aux aventures*.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Toulouse*, 4 octobre. — La charmante *Giralda*, de MM. Scribe et Adolphe Adam, vient de nous être donnée. Jamais, peut-être, M. Scribe n'avait été mieux inspiré ou plus heureux; jamais il n'avait montré plus d'esprit ni plus d'art. Il fallait un compositeur comme M. A. Adam pour mettre en œuvre le précieux canevas qui lui était confié. M. Adam est un compositeur dont la muse facile jette à pleines mains les mélodies agréables, tout comme celle de son collaborateur les traits d'esprit. La partition de *Giralda* abonde en motifs gracieux et qui charment l'oreille. Elle se distingue aussi par l'ingénieuse recherche de l'harmonie et de l'instrumentation; cette dernière partie surtout a été traitée par le compositeur avec un soin tout particulier; les détails en sont ravissants. Mme Didot a créé le rôle de Giralda en véritable comédienne : on peut se dispenser de dire comment elle l'a chanté; la phrase est faite et connue d'avance. Sujet a résilié son engagement; c'est peut-être pour cela que, délivré de la peur qui le serrait à la gorge, il a chanté dôn Manoël beaucoup mieux que les autres rôles, dans lesquels il avait été possible de l'apprécier. *Giralda* est destinée à une longue carrière et à de fructueuses recettes.

*** *Amiens*. — Grillon, élève distingué du Conservatoire de Paris, a subi sa troisième épreuve dans le *Barbier de Séville*. Les débuts n'étant pour lui qu'un affaire de forme, son admission était certaine. Il a été rappelé aux acclamations de la salle tout entière. La rondeur et la souplesse de sa voix sympathique, la hardiesse, la sûreté, la justesse de ses intonations, son soin continuel des moindres détails, tout nous prouve que Grillon, quoique très-jeune, est déjà un chanteur émérite.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*. — Après avoir chanté avec un brillant succès la *Somnambule*, Mlle Caroline Duprez se fera entendre dans *Lucie* et la *Fille du régiment*. — Les *Huguenots* et le *Prophète* occupent toujours le haut rang du grand répertoire. Chaunier, Belval et Mme Rey-Sainton y obtiennent de brillantes ovations devant un nombreux auditoire. — Mme Cabel en fait autant dans la *Dame de Pique*. — Les études du *Démon de la Nuit* et de la *Corbeille d'Oranges* sont terminées; ces deux ouvrages seront mis en scène aussitôt que les répétitions extraordinaires que comporte le répertoire de Mlle Caroline Duprez permettront de disposer du théâtre.

*** *Gand*, 9 octobre. — La *Reine de Chypre* a ouvert la marche; *Robert-le-Diable*, le *Prophète*, *Charles VI*, remis au répertoire, la suivront de près. — Lundi, au théâtre Minard, se montrait la famense Lola-Montès. Peu importait au public la danse de Mme la comtesse de Landsfeld. il tenait à connaître la femme qui a tant fait parler d'elle, et qui fut si choyée dans le monde parisien. Aussi y avait-il foule à l'unique représentation qu'elle a donnée, et qui a été d'autant plus amusante que le spectacle était dans la salle aussi bien que sur la scène, lorsqu'à la fin Mme la comtesse répéta ce que nous aurons la complaisance d'appeler sa *danse*, au milieu des cris, des applaudissements ironiques et de vigoureux coups de sifflets des spectateurs en masse, qui assistaient debout, le chapeau sur la tête, à ce vacarme général. On aurait dit qu'une lutte s'était engagée entre les acteurs de la salle et la danseuse de la scène, et que c'était à qui se lasserait le plus tôt. Lola Montès a soutenu dignement cette espèce de lutte. Elle possède des yeux admirables et des cheveux d'ébène; ses jambes sont parfaitement proportionnées, et nous dirions faites au tour, si cette expression, reçue d'ordinaire, ne nous semblait du dernier des ridicules. Quant à son talent, nous ne dirons pas qu'elle n'en eut jamais; mais à coup sûr, elle doit l'avoir changé contre son titre de comtesse et sa décoration de Marie-Thérèse. Inutile de dire que ses costumes sont riches et du premier des brillants; elle a des ressources pour cela, quand ce ne serait que son engagement pour l'Amérique !

*** *La Haye*. — Le succès productif de *Giralda*, si bien interprétée par Mlle Borchardt, a été suivi de la reprise du *Comte Ory*. La ravissante partition de Rossini a été vivement applaudie. Le rôle principal, créé par Adolphe Nourrit, qui dans le temps était venu en représentation ici sous la direction de son frère, est chanté par Anthiome. Comte a tiré un très-bon parti du rôle de Raimbaud. Cet artiste possède d'excellentes qualités; il a de la tenue, de la verve. Caron (le gouverneur) est un comédien consommé, quoique encore très-jeune, et un chanteur solide; dans l'air : *Veiller sans cesse*, ses cordes graves ont résonné avec une ampleur et une sonorité telles que l'on pouvait croire, en fermant les yeux, que plusieurs basses chantaient à l'unisson. Mlle Borchardt chante avec une perfection infinie; on est tout entier livré à ses brillantes vocalises pleines de goût, de charme, de correction; elle a partagé les honneurs de cette représentation avec son page Isolier (Mlle Colson). Les chœurs et l'orchestre ont très-bien fonctionné; c'est toujours l'habitude de l'orchestre, habilement dirigé par M. Prévost. Avant son indisposition, Mlle Borchardt s'est montrée encore au public de La Haye d'une façon tout-à-fait brillante dans *Haydée* et le *Pré aux Clercs*. On a revu aussi *Fra-Diavolo* avec grand plaisir. Ce délicieux opéra a été exécuté avec un ensemble convenable par Anthiome-Fra Diavolo, Colson-Lorenzo, Mme Colson-Zerline.

*** *Berlin*. — On annonce la représentation très-prochaine de *Sarah*, opéra-comique par M. W. Tell, élève de Cherubini. — Le roi a fait remettre une médaille d'or frappée au directeur de musique Naumann, qui lui avait dédié le 23e psaume.

— Le lendemain de la représentation à son bénéfice, Roger est parti pour Hambourg. Le jour de cette représentation, après la chute du rideau, Roger a invité à souper tous les choristes qui avaient chanté dans la pièce la *Dame blanche*.

*** *Vienne*. — L'opéra d'Adolphe Adam, *Giralda*, vient d'être donné avec un succès qui promet d'être durable.

*** *Francfort*. — Le chef des chœurs, M. Baldenecker, a célébré le 50e anniversaire de son entrée en fonctions au théâtre de cette ville.

*** *Stuttgard*. — Le célèbre baryton Pischek a été engagé pour un certain nombre de représentations dans les Etats-Unis de l'Amérique. On lui a garanti une somme de 80,000 florins.

*** *Jena*. — M. Léonard Wolff, le poemier improvisateur allemand, et qui s'est fait également connaître dans le domaine de la littérature musicale, vient de mourir en cette ville.

*** *Rome*, 5 octobre. — Le *Rigoletto*, de Verdi, ne s'est établi qu'avec peine. A la première représentation, les artistes seuls furent applaudis, mais la musique tomba (*vi furono applausi gli esecutori, ma la musica cadde*). Ces artistes sont Mmes Catinka Evers, Biscottini Fiorio, Boucardé, Coletti et Benedetti. *Rigoletto* est tiré du drame de Victor Hugo, *le Roi s'amuse*; mais il lui a fallu subir bien des mutilations pour obtenir la permission de se présenter sur la scène romaine. D'abord il lui a fallu changer de nom; il ne s'appelle plus *Rigoletto*, mais *Viseardello;* l'action a été en quelque sorte reléguée à Boston. Il a fallu encore changer bien des choses. *Le orgie* se sont transformées en *danze*; l'*angelo* protecteur, en simple *genio*; *il priego santo*, en *priego intanto*. La censure a encore prohibé le *ciel di contento*, auquel on a substitué *un mar di contento*: il en a été de même de l'*inferno* du christianisme, que l'*averno* du paganisme a remplacé. Tout cela est fort singulier sans doute; mais ce qu'il y a de pis, c'est que, d'après le correspondant de la *Gazzetta dei Teatri* de Milan, la musique est faible, pleine de réminiscences sans belle mélodie, et, en outre, dénuée de cette instrumentation vigoureuse, à laquelle Verdi a habitué le public. (*La musica è debole assai, piena di reminiscenze, senza belle melodie e sovrammercato priva di quella istrumentazione vigorosa alla quale Verdi ha abituato il publico.*)

*** *Milan*. — A l'occasion du passage de l'empereur François-Joseph dans notre ville, *Poliutto*, opéra de Donizetti, a été représenté à la Scala.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

PUBLIÉ PAR

BRANDUS & Cie,

ÉDITEURS DE MUSIQUE,

RUE RICHELIEU, N° 103.

1re SÉRIE DES

SUCCÈS UNIVERSELS.

MORCEAUX DE PIANO DIFFICILES.

F. CHOPIN.

Op. 6. Cinq mazurkas, à la comtesse Plater... 5 »
Op. 7. Quatre mazurkas, à M. Johns..... 6 »
Op. 9. Trois nocturnes, à Mme Camille Pleyel. 6 »
Op. 11. 1er concerto, le piano seul..... 12 »
Op. 20. 1er scherzo..... 7 50
Op. 21. 2e concerto, le piano seul..... 12 »
Op. 23. Ballade..... 7 50
Op. 24. Quatre mazurkas, au comte Perthuis.. 7 50
Op. 27. Deux nocturnes, à Mme la comtesse d'Appony..... 6 »
Op. 29. Impromptu..... 6 »
Op. 31. 2e scherzo..... 7 50
Op. 32. Deux nocturnes, à Mme la baronne de Billing..... 6 »
Op. 34. Trois valses brillantes : n° 1, en *la* bémol; n° 2, en *la* mineur; n° 3, en *fa*, chaque..... 6 »
Op. 35. Sonate et marche funèbre..... 9 »
La marche funèbre seule..... 5 »
Op. 43. Tarentelle..... 6 »
Op. 64. Trois valses brillantes :
N° 1. Dédiée à la comtesse Potocka... 5 »
N° 2. Dédiée à la baronne Rothschild.. 5 »
N° 3. Dédiée à la baronne Branicka... 5 »

DOEHLER.

Op. 4. Variations de concert sur la *Norma*.... 7 50
Op. 10. Rondino sur le *Pré aux Clercs*..... 6 »
Op. 12. Variations de bravoure sur *Gustave*.. 7 50
Op. 13. Variations brillantes sur deux motifs de *I Puritani*..... 7 50
Op. 14. Deux fantaisies sur des motifs de *l'Elisire d'amore*, 2 suites, chaque. 6 »
Op. 14. Deux fantaisies sur des motifs de *I Puritani*, 2 suites, chaque..... 6 »
Op. 15. Variations sur la *Dernière pensée de Bellini*..... 7 50
Op. 16. Divertissement sur des motifs du *Cheval de bronze*..... 6 »
Op. 17. Fantaisie et variations de bravoure sur *Anna Bolena*..... 7 50
Op. 18. Amusement de salon, fantaisie sur le *Cor des Alpes*..... 7 50
Op. 19. Rondino sur les *Somnambules* de Strauss..... 6 »
Op. 20. Rondino sur *la Festa della rosa*..... 7 50
Op. 22. Variations brill. sur *les Huguenots*... 7 50
Op. 28. Variations brill. sur *Guillaume Tell*.. 9 »
Op. 39. Tarentelle brillante..... 6 »
Op. 45. N° 3. *Adieu*, mélodie de Schubert, transcrite et variée..... 5 »
Op. 50. Grande polka de salon..... 6 »
Op. 51. Fantaisie sur *la Favorite*..... 9 »
Op. 52. Trois nocturnes élégants, 3 suites, ch. 5 »
Op. 65. *La Suppliante*, ballade..... 6 »
Op. 66. Fantaisie de concert sur des thèmes de *la Somnambula*..... 9 »
Op. 69. Onzième nocturne..... 5 »
Op. 70. Douzième nocturne..... 5 »

F. MENDELSSOH

Op. 19. 6 romances sans paroles, 1er cahier. . 7 50
Op. 30. Id. 2e id . . . 7 50
Op. 38. Id. 3e id . . . 7 50
Op. 62. Id. 5e id . . . 7 50
Op. 67. Id. 6e id . . . 7 50
Op. 85. Id. 7e id . . . 7 50

E. PRUDENT.

Op. 20. Fantaisie sur le grand trio de *Robert-le-Diable*..... 9 »
Op. 33. Farandole..... 7 50
Op. 34. Concerto symphonie, le piano seul . . 12 »
Op. 35. Les Bois, chasse..... 9 »
Op. 36. Allegretto pastoral..... 9 »
Grand trio de *Guillaume Tell*, transcrit..... 9 »
Op. 37. Grande fantaisie sur *Guillaume Tell* 9 »
Op. 38. *Robert-le-Diable* (air de *Grâce*) . . 9 »
Op. 39. Les Champs..... 9 »

HENRI HERZ.

Op. 36. Grandes variations sur le chœur des Grecs du *Siége de Corinthe*..... 9 »
La marche des Grecs du *Siége de Corinthe*..... 5 »
Op. 37. Rondo sur un chœur favori de *Moïse* . 9 »
Op. 50. Grandes variations à quatre mains sur la marche favorite de *Guillaume Tell*. 9 »
Op. 57. Variations de concert sur une marche favorite de *Guillaume Tell*..... 9 »
Id. avec accompagn. d'orchestre. 20 »
Op. 63. *La Clochette*, rondo sur un motif de Paganini..... 7 50
Op. 69. Rondo militaire sur un air favori du *Serment*..... 7 50
Op. 70. Variations concertantes sur la marche favorite du *Philtre*, à 4 mains..... 9 »
Op. 70 *bis*. Variations concertantes sur la marche du *Philtre*, arrangée à 2 mains, d'après le duo à 4 mains..... 9 »
Op. 74. Second concerto..... 12 »
Id. avec accompag. d'orchestre. 25 »
Op. 76. Variations brillantes, *di bravura*, sur le trio favori du *Pré aux Clercs*..... 9 »
Id. avec accompagnem. d'orchestre.. 20 »
Les mêmes arrangées à 4 mains par Hall.. 10 »
Op. 78. Variations brillantes sur la cavatine d'Anna Bolena, *Vivi tu*..... 7 50
Op. 82. Grandes variations sur la marche favorite de l'opéra *I Puritani*..... 9 »
Op. 90. Fantaisie et variations sur *la Norma*. 9 »
Id. avec accompag. d'orchestre.. 20 »
Op. 95. Fantaisie brill. sur *l'Ambassadrice*.. 7 50
Op. 106. Grande fantaisie sur le *Domino noir*. 7 50
Op. 126. Grande fantaisie sur les *Diamants de la Couronne*..... 7 50
Le *Stabat* de Rossini, partition réduite pour piano solo, avec accompagn. de violon, *ad libitum*, par N. Louis. 20 »
Op. 136. Grande fantaisie brillante sur *la Part du Diable*..... 7 50
Op. 141. Fantaisie et variations brillantes sur *la Sirène*..... 9 »

S. THALBERG.

Op. 5. Mélange sur *Guillaume Tell* 7 50
Op. 9. Fantaisie sur la *Straniera* 7 50
Op. 14. Grande fantaisie sur *Don Juan*. . . 9 »
Op. 19. Deuxième caprice 7 50
Op. 27. Grande fantaisie sur *God save the queen* . . . . . 9 »
Op. 32. Andante 7 50
Op. 33. Grande fantaisie sur *Moïse*. . . . . 9 »
Op. 36. Impromptu et cadence, étude . . . . 6 »
Op. 41. Trois romances sans paroles . . . . 6 »
Op. 42. Grande fantaisie sur la sérénade et le menuet de *Don Juan* . . . . . 9 »
Op. 43. Nouvelle fantaisie sur les *Huguenots* 9 »
Op. 45. Thème et étude en *la* mineur . . . 7 50
Op. 52. Grande fantaisie sur la tarentelle de *la Muette de Portici*. . . . . 9 »
Op. 59. Marche funèbre variée 7 50
Op. 63. Grande fantaisie sur le *Barbier de Séville*..... 9 »
Romance variée sans paroles. 4 50
La Romanesca transcrite 4 50
Mi manca la voce, de *Mosè*. 4 50

F. LISZT.

Op. 1. Fantaisie et variations sur la tyrolienne de la *Fiancée* 7 50
Op. 7. Réminiscences des *Puritains*, grande fantaisie. . . . . 9 »
Grande fantaisie sur les *Huguenots* . 12 »
Id. sur la *Juive* . . . . 12 »
Id. sur *Robert-le-Diable* 12 »
Id. sur *Don Juan* . . . 12 »
Adélaïde, de Beethoven, avec points d'orgue 7 50
Le *Moine*, de Meyerbeer . . . . . 9 »
Deuxième marche hongroise. 7 50
Partitions pour piano des ouvertures de Weber.
Du *Freischulz*. . . . . 9 »
De *Jubilé*. . . . . 9 »
D'*Oberon* . . . . . 9 »
Hexamèron, morceau de concert, grandes variations de bravoure sur la marche des *Puritains*, composées par Liszt, Thalberg, Pixis, H. Herz, Czerny et Chopin. . . . . 12 »
Ouverture de *Guillaume Tell* . . . 9 »
Polonaise des *Puritains*. 7 50
Les Soirées musicales de Rossini, recueil de huit ariettes et quatre duos, transcrites pour piano solo . . net. 10 »
Chaque morceau séparément :
N° 1. La Promessa. . . . . 3 »
2. La Regata veneziana 3 75
3. L'Invito. . . . . 3 »
4. La Gita in gondola. . . . . 3 »
5. Il Rimprovero . . . . . 3 »
6. La Pastorella dell Alpi 2 50
7. La Partenza . . . . . 3 »
8. La Pesca . . . . . 3 »
9. La Danza (tarentella) . . . . . 5 »
10. La Serenata . . . . . 3 »
11. L'Orgia. . . . . 5 »
12. Li Marinari. . . . . 5 »
arenlelle de la *Muette de Portici*. . 7 50

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. | N° 43. | 26 Octobre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sussetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an . . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Exposition universelle de Londres (8e lettre), par **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra-National, *Murdock le Bandit* (1re représentation), par **Henri Blanchard**. — Revue critique, Premier guide du violoniste, de Charles de Bériot, par le même. — Code manuel des artistes dramatiques et des artistes musiciens. — Lettre de M. Barthélemy. — Correspondance, Berlin. — Nouvelles et annonces.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(HUITIÈME LETTRE) (1).

Monsieur,

Lorsque je vins prendre en Belgique la position que j'y occupe depuis dix-neuf ans, la construction des pianos y était très-arriérée. Le mécanisme anglais était, à la vérité, celui qu'on imitait pour les pianos à queue, et celui de Petzold servait de modèle pour les pianos carrés; mais les ouvriers étaient en général inhabiles. L'art de garnir les marteaux était surtout dans un état déplorable, d'où résultait que le son était ou empâté ou criard. A cette époque, on en était encore à la garniture en peau. La difficulté de se procurer dans le pays cette matière de bonne qualité, et surtout l'ignorance des garnisseurs dans la manière de l'employer et de lui donner de la fermeté sans dureté, et du moelleux sans mollesse, était cause de la prompte détérioration des instruments. D'ailleurs, on était dépourvu de ces machines et de ces outils de précision avec lesquels les détails de la mécanique se font avec autant de fini que de solidité dans les grands ateliers de Paris et de Londres.

Persuadé que la concurrence des bons instruments de ces grandes villes pouvait seule obliger les fabricants de la Belgique à faire des efforts pour améliorer leurs produits, j'usai de toute mon influence pour faire diminuer les droits d'entrée, autrefois excessifs, sur ces pianos; j'en fis faire des acquisitions par le Conservatoire, et j'engageai les amateurs riches à leur accorder la préférence. A cette occasion, les anciens facteurs belges me considérèrent comme leur ennemi; mais je m'inquiétai peu des clabauderies, persuadé que je rendais un véritable service aux artistes, au pays, et, en définitive, aux facteurs eux-mêmes, en les obligeant à sortir d'une routine malencontreuse. L'expérience a démontré que je ne m'étais pas trompé; car la facture des pianos belges est parvenue par des progrès remarquables à une situation respectable, ainsi que cela a pu être constaté à l'Exposition universelle. Les exposants ont été MM. Vogelsangs, Berden, Jastrzedsky, Sternberg, Deffaux, de Bruxelles, et M. Aerts, d'Anvers.

M. Vogelsangs mérite des encouragements pour la persévérance qu'il a mise à perfectionner son travail. Il ne recule pas devant la difficulté de construction des grands pianos, et très-hardiment il a pris le mécanisme d'Erard pour son modèle. Sans doute, il n'atteint pas à la perfection du maître; mais n'ayant pas de vanité déplacée à ce sujet, il comprend bien ce qui lui reste à faire, et ses efforts tendent vers des améliorations progressives. Le grand piano qu'il a mis à l'Exposition a de la puissance dans le son et du brillant dans le dessus, à l'exception des dernières notes supérieures dont les vibrations sont un peu courtes; ce qui peut provenir ou de la courbe du chevalet, ou du coup du marteau. Du reste, le mécanisme fonctionne bien, et ses différentes pièces m'ont paru d'un fini satisfaisant. M. Volgesangs a aussi exposé un piano droit dont le son a du brillant, et le toucher, de l'égalité.

M. Berden a fait aussi de grands progrès dans la construction des pianos droits. Parmi les instruments de ce genre fabriqués dans le pays, les siens sont joués de préférence par les artistes. Leurs sons ont du volume dans la basse et du brillant dans le dessus; le toucher est agréable et facile.

M. Jastrzedski, qui borne aussi ses travaux à la confection des pianos droits, est un Polonais qui s'est établi en Belgique par suite des événements advenus dans sa patrie. Il est soigneux dans son travail, et ses efforts tendent constamment à en améliorer les produits. Le jury lui a accordé une médaille d'estime (*prize Medal*); j'ignore pourquoi il s'est montré moins généreux pour M. Berden, qui, certes, méritait bien cette distinction.

M. Sternberg a exposé un piano droit de grand format appelé *cabinet*. Cet instrument laisse à désirer pour la qualité du son. M. Sternberg est bon ouvrier et connaît la facture des instruments; mais il a eu pendant quelque temps le malheur de flotter entre différents systèmes. C'est ainsi que s'étant essayé dans la fabrication des grands pianos, il a abandonné la forme ordinaire pour le piano renversé, suivant le système de Klepfer. Puisse-t-il se persuader enfin que le plus simple est le meilleur, et qu'en matière d'instruments, il y a moins de profit à chercher l'innovation qu'à perfectionner ce qui est connu.

Dois-je parler des instruments de M. Deffaux? Dois-je dire que ses trois pianos droits sont au nombre des plus mauvais de l'Exposition? Cela est dur à exprimer, et pourtant il faut bien le dire pour être dans le vrai. Ne croyez pas pourtant que le facteur y ait mis de l'économie: il a dépensé beaucoup d'argent pour construire un de ses trois pianos dont la forme extérieure est celle d'une conque marine, genre rocaille, orné de roseaux dans le bas, et dont l'aspect est fort ridicule. Quant à ce qui est contenu dans cette boîte excentrique, c'est une véritable déroute de mécanique, car la plupart des notes ne parlent pas du tout, et celles qui résonnent font entendre par compensation les sons de plusieurs notes à la fois.

M. Aertz, que j'ai eu le plaisir de voir plusieurs fois à l'Exposition,

(1) Voir les nos 34, 35, 37, 39, 40, 41 et 42.

m'a paru si satisfait du piano droit qu'il y a placé, que ce que j'en pourrais dire n'ajouterait rien à sa jubilation.

Me voici, Monsieur, sur cette terre classique de la musique, dans cette Allemagne où le piano a pris naissance. Depuis l'enfantement, ce petit piano, si chétif à ses premiers jours, a bien grandi et s'est bien fortifié. Ceci me rappelle une anecdote qui démontre combien il est difficile d'arriver à des idées justes et à des principes vrais concernant la construction des instruments. Voici mon anecdote ; je la tiens de Mozart, qui parlait en témoin oculaire. « Mozart était à Augsbourg en 1777 ; de cette ville il écrivit à son père une lettre dans laquelle il exprimait une grande admiration pour les pianos de Stein, qu'il venait de jouer. Stein d'Augsbourg, et Spaeth de Ratisbonne, étaient alors les deux meilleurs facteurs de pianos de l'Allemagne. Dans cette lettre, Mozart s'exprime ainsi : « Il est vrai que Stein ne donne pas ses pianos » à moins de 300 florins (1) : *c'est beaucoup d'argent*; mais on ne peut » trop payer la peine et le zèle qu'il y met.... Ses pianos sont de lon- » gue durée. Il garantit la solidité de la table d'harmonie. Lorsqu'il en » a terminé une, il l'expose à l'air, à la pluie, au soleil, à la neige, en » un mot à toutes les intempéries de l'air, afin qu'elle se fende ; alors, » au moyen de languettes qu'il colle solidement, il remplit les cre- » vasses! Lorsqu'une table d'harmonie est ainsi préparée, on peut » affirmer qu'il ne lui arrivera plus aucun accident. » Voilà donc où l'on était arrivé dans la science de l'acoustique en 1777? Des tables d'harmonie crevassées pour les rendre meilleures, et raccommodées avec des languettes par l'aide de la colle! Que devient là Savart avec sa théorie de la propagation des vibrations par la non interruption des fils du bois?

Il y a loin des instruments fabriqués de cette manière aux grands pianos de Vienne, de Prague et d'autres lieux de la Germanie, envoyés à l'Expositition universelle. Toutefois, on ne peut nier que les facteurs allemands soient restés en arrière des facteurs de la France et de l'Angleterre. L'infériorité de leurs produits a été reconnue par plusieurs pianistes, leurs compatriotes, que j'ai vus à Londres ; les facteurs eux-mêmes ont avoué que l'Exposition dissipait leurs illusions concernant la situation actuelle de leurs instruments, et ont annoncé leur intention de prendre pour modèles les bons pianos fabriqués dans les deux pays que je viens de nommer.

Quelle que soit leur bonne volonté, je crains qu'il ne soit difficile pour eux d'atteindre complétement le but, parce que l'obligation qui leur est imposée de vendre leurs grands pianos à bas prix, ne leur permettra pas de faire les dépenses nécessaires pour le choix des matériaux et pour le fini des pièces de la mécanique. J'ai peine à me persuader que les amateurs de Vienne, de Prague, de Berlin, de Francfort, etc., s'accoutument un jour à payer 2,500 ou 3,000 fr. pour un grand piano, et pour les autres en proportion.

Les premiers pianos allemands qui se présentent à ma mémoire sont ceux de MM. Schneider, Pottje et Scuffert, de Vienne. M. Schneider a mis à l'Exposition un grand piano dont la mécanique est construite dans le système connu depuis un demi-siècle sous le nom de *Mécanisme viennois*. Ce système, qui a eu évidemment pour objet trois choses, à savoir : la simplicité, la légèreté et le bon marché ; ce système, dis-je, consiste en un marteau monté sur la touche même, au moyen d'une fourche sur laquelle il bascule. L'extrémité du marteau opposée à sa tête est placée sous l'épaulement d'un pilote, mobile sur son centre et maintenu dans sa position par un ressort. Lorsque la touche s'abaisse, le marteau, poussé par la fourche qui est son point de centre, est lancé à la corde et s'échappe en pivotant par un effort qui repousse le pilote, puis il retombe à sa position de repos, et le pilote reprend sa place. Ce mécanisme est celui dont l'articulation est la plus prompte ; il est en même temps le plus simple et le plus léger. Il est favorable au brillant de l'exécution ; mais il manque de force, ne donne pas de puissance aux sons et ne se prête pas au coloris des nuances. De plus, il a le très-grave inconvénient de manquer de précision dans le coup du marteau lorsque le centre de la touche commence à s'user. Le grand piano de M. Schneider, subissant les conséquences du système, est à une distance énorme des instruments de Broadwood et d'Erard pour la puissance et la distinction des sons. Il en est de même du grand piano à sept octaves de M. J. Pottje, construit sur le même principe.

(1) Environ 600 fr., le florin de Bavière étant moins élevé que celui de Hollande et beaucoup moins que celui d'Autriche.

J'allais oublier M. Hoxa, de Vienne, qui a modifié l'échappement pour donner plus de précision au coup de marteau ; malheureusement, la qualité du son de son grand piano est sourde et empâtée ; ce que j'attribue à la garniture des marteaux. A l'égard du petit piano droit de M. Scuffert, avec mécanisme de transposition, son architecture excentrique et la richesse de ses ornements ne compensent pas la maigreur du son. Cet instrument ne peut soutenir la comparaison avec les bons pianos du même genre fabriqués en France. M. Antoine Wlasky, de Prague, a exposé un grand piano dont le mécanisme a de la légèreté, mais dont la qualité sonore est supérieure à celle des pianos de Vienne.

Hors de l'Autriche les facteurs paraissent avoir compris les inconvénients du mécanisme de Vienne, sous le rapport du défaut de rectitude dans l'attaque du marteau et par suite de l'énergie de l'attaque de la corde, car je trouve en plusieurs grandes villes des tentatives de changement de système et d'améliorations. Ainsi, M. Bessolié, de Breslau, a adopté le mécanisme de Broadwood pour les grands pianos, avec double échappement pour la répétition. La qualité de son du grand piano qu'il a mis à l'Exposition ne manque pas de puissance. Ce facteur place ses chevilles sur un plan horizontal, et les monte à vis pour rendre l'accord plus facile et éviter les secousses dans la tension des cordes. J'ai déjà dit que cette modification a été mise en usage à Londres et à Paris. M. Gebauer, de Kœnigsberg, a copié le mécanisme d'Erard dans son grand piano : malheureusement, son imitation est très-imparfaite, car le son de l'instrument est maigre et court. M. Klems, de Dusseldorf, n'a pas été plus heureux dans l'imitation qu'il a faite du même système. Son grand piano n'a qu'un très-petit son. MM. Breetter et Winkelmann, de Brunswick, ont présenté un piano carré avec le mécanisme de Collard, qui, ainsi que je l'ai dit, est une modification de celui d'Erard. Ce piano a de la clarté dans le son, mais a en même temps de la sécheresse : ce qui provient d'une garniture trop dure des marteaux. M. Doerner, de Stuttgard, a adopté le mécanisme actuel de Broadwood pour le grand piano et pour le piano carré qu'il a mis à l'Exposition. Le piano carré est très-supérieure à l'autre pour le volume et la qualité du son. M. Schiedmayer, de la même ville, a présenté ses produits sous toutes les formes. Son grand piano est une imitation du mécanisme Broadwood à répétition. Le volume du son ne répond pas aux dimensions de l'instrument. Son piano carré est aussi copié du même système ; mais la garniture des marteaux est mauvaise et le son est sec. Enfin, M. Schiedmayer a présenté un piano droit dont le mécanisme est imité de celui de Wornum : le son est court et cotonneux. Je ne dois pas quitter les produits de la capitale du Wurtemberg sans parler d'un autre imitateur du mécanisme Broadwood à répétition : ce facteur est M. Lipp. Il faut lui rendre la justice d'avouer qu'il a mieux réussi que ses concitoyens dans le but de la fabrication : le son de ses instruments est meilleur et plus puissant que celui des autres.

La maison de l'Allemagne aujourd'hui la plus avancée dans la fabrication des pianos est évidemment celle de MM. Breitkopf et Haertel, de Leipsick. Son mécanisme à répétition est celui de Southwell (1) ; mais les soins et l'intelligence qui ont présidé à la construction du grand instrument placé à l'Exposition par cette maison, ont obtenu des résultats beaucoup meilleurs de l'imitation que ceux dont je viens de parler. Le grand piano de MM. Breitkopf et Haertel, bien qu'inférieur

(1) Je dois réparer ici une erreur que j'ai commise dans ma lettre concernant les pianos de MM. Broadwood. J'ai dit que le mécanisme à double mouvement a été inventé par M. Southwell ; mais celui qu'ils ont adopté et dont ils font usage aujourd'hui est absolument différent de celui-là, plus simple, plus puissant et plus sûr.

aux instruments magnifiques d'Érard et de Broadwood, est néanmoins très-satisfaisant et a une supériorité incontestable sur tous les grands pianos allemands de l'Exposition.

Il me reste quelques noms à citer parmi ceux des facteurs allemands dont j'ai essayé les instruments, mais ces produits sont d'un ordre si vulgaire que je n'ai pas le courage d'en faire l'analyse. Que dire, en effet, de pianos tels que ceux de MM. Reitmeyer, de Munster; Kunst, de Darmstadt, et d'autres du même genre?

La Suisse a aussi fourni son contingent dans l'avalanche de pianos qui est tombée sur l'Exposition. Elle a aussi eu recours à l'emprunt des inventions étrangères, ainsi qu'on le voit dans le piano de MM. Henri et Hubert, de Zurich. Le mécanisme est celui d'Erard avec des modifications peu importantes. Le toucher en est facile, mais le son est court et cotonneux. MM. Sprecher et Baer, de la même ville, ont préféré le système anglais. Le clavier de leur instrument a de l'égalité; mais le son! le son!

J'attendais beaucoup de M. Kutzing, de Berne, car ce facteur est un homme intelligent qui a étudié avec soin et persévérance les divers systèmes de construction de piano, qui a médité sur son art et a beaucoup d'expérience. Son traité de la fabrication de ce genre d'instrument a eu plusieurs éditions successivement améliorées; c'est un bon manuel qui annonce que son auteur a des connaissances en acoustique. Son piano exposé est très solidement construit; ses chevilles sont chassées dans un sommier en fer pour la fermeté de l'accord. Le mécanisme est égal, mais le son est mince.

Je n'ai point aperçu de piano venu de la Suède; mais son voisin le Danemark, parmi le petit nombre d'objets qu'il a fournis, a envoyé deux instruments à clavier fabriqués par M. Hornung, de Copenhague. M. Hornung prend le titre d'*inventeur*; je n'ai néanmoins rien aperçu dans ses pianos qui m'ait paru nouveau. Son piano droit de grand format a l'ancien mécanisme de Wornum, et le piano horizontal n'est que le piano droit renversé. Du reste, ces instruments sont très agréables à la vue, ayant des caisses en bois de rose avec des ornements dorés.

La Russie est représentée par M. Lichtenthal pour l'état actuel de sa fabrication des pianos. Ce facteur était établi à Bruxelles il y a environ vingt ans; mais, peu satisfait du succès de ses affaires, il est allé se fixer à Saint-Pétersbourg, où ses instruments sont, dit-on, recherchés. Un imprimé, distribué à l'Exposition, m'a appris que les pianos de M. Lichtenthal ont le titre d'*impériaux*, ce qui, dans le pays où vit le facteur, doit signifier *tout-puissant*. Quelque chose manque pourtant à leur toute-puissance, à savoir le son. Plusieurs grands pianos exposés par lui ont une sonorité courte et dénuée de brillant. Ces instruments ont deux tables d'harmonie, dans le but de partager le poids des cordes, et ces cordes sont croisées. J'ai déjà dit quels sont les inconvénients acoustiques de ces cordes croisées, dont le placement peut toutefois être justifié dans le piano carré et dans le piano vertical par le motif d'augmentation de longueur; mais dans le grand piano, où l'on n'a pas besoin d'augmenter la place disponible, rien ne peut être plus favorable à la puissance des vibrations des cordes que de les disposer parallèlement au grand côté de l'instrument et de les faire frapper dans le sens de leur longueur.

Parlons maintenant du nouveau monde, de ces États-Unis d'Amérique qui s'avancent à pas de géant dans la civilisation matérielle, et qui, après avoir créé tant de merveilles d'industrie, semblent vouloir tâter de l'art, qu'ils transformeront peut-être en mécanique. Quoi qu'il en soit, le nombre des individus qui jouent bien ou mal du piano dans l'Amérique du Nord est si considérable à l'époque actuelle, que les fabriques européennes de cet instrument sont devenues insuffisantes pour satisfaire à leurs besoins. Il y a des manufactures de pianos à New-York, à Boston, à Philadelphie; Dieu sait s'il n'y en a pas chez les Peaux-Rouges!

M. Chickering, de New-York, paraît jouir dans sa patrie d'une réputation supérieure à celle de ses confrères et je regrette de n'avoir pu constater le mérite de ses instruments, car je les ai toujours trouvés fermés, e tpersonne n'en avait les clefs. J'ai été plus heureux avec un piano carré de M. Meyer, de Philadelphie. Le son est joli, clair, argentin. On trouve dans cet instrument une double plaque mécanique pour l'attache des cordes. M. Pirsson, de New-York, a exposé des pianos carrés, dans l'ancien système de Petzold. Le son en est assez maigre. La dernière octave dans le haut est très-mauvaise, et les dernières notes de la basse sont très-sourdes. Le même facteur a exposé un *double grand piano* qui a toute la grâce d'une grand table carrée. A chaque extrémité de la caisse se trouve un clavier de six octaves et demie. Le mécanisme est l'ancien échappement anglais sans répétition. Le volume de son ne répond pas à la dimension de la table d'harmonie. Cette table est double et les cordes des deux claviers sont superposés. Cet instrument est destiné à jouer des duos pour deux pianos. J'avoue que j'aimerais mieux ce duo en deux volumes, car je présume qu'il doit y avoir confusion dans la réunion des deux claviers.

MM. Nunns et Clarke, de New-York, ont exposé des pianos carrés à 2 et 3 cordes avec des tables prolongées. Ces instruments ont un son agréable, bien que d'un volume peu considérable. Par une combinaison de mécanisme, ces instruments peuvent se transformer en pianos éoliens, au moyen d'une pédale qui fait arriver un courant d'air sur les cordes au moment où les touches s'abaissent.

La plus singulière machine, entre toutes celles qui se sont trouvées dans le Palais de Cristal, est certainement le *piano-violino* de M. Wood, de New-York. Cette monstrueuse conception consiste en un piano carré, derrière lequel se trouve une caisse d'où l'on voit sortir le corps et le manche d'un violon. Un clavier de rapport communique de cette caisse avec le clavier du piano. Lorsqu'on abaisse une touche de celui-ci, correspondante à l'une des notes de l'étendue du violon, le clavier de rapport met en mouvement une mécanique qui fait presser un doigt artificiel sur la corde et fait pousser ou tirer en même temps un archet correspondant à chaque corde. Alors on entend un son qui grince à faire claquer les dents et à se boucher les oreilles: c'est le résultat de l'invention. Le jury de l'Exposition a décerné à M. Wood 50 livres sterling de récompense. Est-ce un encouragement ou une indemnité pour la peine perdue?

J'ai enfin terminé, Monsieur, ma laborieuse revue de tout ce qu'ont produit le génie, la fantaisie, la persévérance et l'erreur dans l'art de fabriquer cet instrument d'un usage universel auquel on a donné le nom de *piano*, quelle qu'en soit la forme. J'ai eu bien des éloges à donner, mais aussi des critiques à faire entendre. Mais, quel qu'ait été mon langage, j'ai eu l'intention d'être impartial, et je me suis efforcé de connaître suffisamment les choses dont j'ai parlé. J'espère qu'aucun des facteurs dont j'ai parlé ne pourra m'accuser de prévention ou d'injustice.

Agréez, etc. FÉTIS père.

THÉATRE DE L'OPÉRA NATIONAL.

MURDOCK LE BANDIT.

Libretto en un acte par M. Leuven; *partition de* M. Gautier.

(Première représentation le 23 octobre 1851.)

Un père dindon, comme on dit en terme du vieux répertoire, une espèce de Cassandre, bête, oh! mais bête!.. comme on n'en a jamais entendu, et comme on n'en verra jamais figurer dans aucune parade, a pour nièce une jeune fille aimant un avocat timide, qui, bien qu'il fasse métier de la parole, ne sait pas formuler une déclaration d'amour. Notre oncle, marquis, dans une contrée qui n'est pas désignée par l'auteur, et dans un temps et sous un règne qui ne le sont pas plus, congédie l'avocat, attendu qu'il veut marier sa nièce au vice-roi d'Irlande. Ce fils de vice-roi, qui n'a pas moins de vices que celui de la pièce de *Mosquita* dont nous avons entretenu nos lecteurs dernièrement, trouve plaisant de voler le nom d'un voleur de profession,

appelé Murdock. Pendant qu'il fait ainsi son noviciat de vice-royauté sur les grands chemins, le vrai Murdock arrive dans le château de notre marquis pour le dévaliser. Le vieux gentilhomme ne manque pas de prendre le bandit pour le prince; et, briguant la faveur et la main du brigand, il lui jette celle de sa nièce à la tête, en lui donnant pour acompte deux mille guinées au lieu de mille que le voleur venait lui emprunter; de plus, il s'empresse de mettre à sa disposition tous les diamants et bijoux dont il peut disposer; confiance qui honore le voleur, et dont il n'abuse pas; car, en bonne morale d'opéra-comique, les bandits sont de fort honnêtes gens, et les fils de vice-rois des gredins finis.

Notre vieille ganache d'oncle, persuadé qu'il possède en son château le fils du vice-roi, marche avec ses vassaux contre le faux Murdock qu'il croit le vrai, le fait prisonnier, et revient pour assister au mariage de sa nièce avec l'avocat timide. Comme précédemment ce jeune légiste avait sauvé de la corde le véritable Murdock, celui-ci, plein de délicatesse, unit son défenseur à la jeune personne qu'on voulait lui donner pour femme, dont il écorne un peu, il est vrai, la dot, en gardant les deux mille livres sterling qu'il a soutirées à l'oncle, ce qui n'empêche pas que les deux amants ne soient unis par la générosité et la reconnaissance du bandit.

Nous profiterons de notre privilége d'écrivain musical pour nous dispenser d'étendre davantage l'analyse de cette chose appelée par quelques-uns poëme. Des deux collaborateurs qui, dit-on, ont participé à ce libretto, un seul s'est fait nommer.

Sur ce libretto du genre fantaisie, M. Gautier, jeune compositeur, — qui, par parenthèse, aurait mieux fait de ne pas livrer sa personne aux applaudissements du public, — a porté son fardeau dramatique de façon à le faire supporter agréablement à son auditoire. Son ouverture est bien instrumentée et d'un bon style, quoi que l'allégro manque un peu de distinction. La romance en deux couplets que chante Arabelle après l'ouverture est jolie et fort bien terminée en duo avec Arthur, l'amant transi. L'air du bandit : *C'est Murdock l'invincible*, est d'une mélodie franche, énergique, et bien accompagné. Le duo qui suit est fort bien instrumenté, mais il s'y trouve quelques réminiscences mélodiques. La situation qui suit est elle-même une réminiscence dramatique de *Fra-Diavolo*.

Le bandit Murdock y chante, comme ce chef de voleurs italiens, une chanson de table qui ne fera pas oublier *Voyez sur cette roche*, etc., bien que cette chanson soit aussi en mesure à six-huit et à peu près rhythmée de même. Le *tralala* de ces couplets n'est pas sans originalité, et le dernier vers : *Tu pourrais bien ne pas chanter demain*, n'aura rien de prophétique, car il sera entendu, et avec plaisir, aux représentations suivantes. Le trio qui vient ensuite manque d'unité de pensée. Les mélodies en sont trop distribuées dans l'instrumentation à la manière moderne. Le duo : *Irlande chérie, ô mon doux pays*, a une sorte de couleur locale et semble être une mélodie nationale. Le thème en revient sur une vocalise, une arabesque, un dessin brodé par Arabelle, qui est joli, et que le public *enthousiaste* a fait répéter. Thème et broderies sont cependant trop enchevêtrés l'un dans l'autre, dans les mêmes cordes vocales. Le compositeur aurait pu les mieux contraster ayant surtout à les disposer pour un soprano et un baryton. Quoi qu'il en soit, le duo est joli; il a plu et plaira, et gagnera même à être entendu.

La romance de l'avocat timide : *Je n'ai plus qu'à mourir*, est d'une mélodie distinguée et plairait beaucoup aussi si elle ne ralentissait pas trop l'action. Somme toute, la partition de M. Gautier est digne du succès qu'on lui a fait. Il y a dans l'auteur de ce petit lever de rideau, un bon sentiment musical. Sa modulation est inattendue et pittoresque, et souvent même dramatique. Si sa mélodie est diffuse, si elle ne s'assied pas, ne se repose pas assez, son style a de la vie, de l'animation; et il y a de la richesse dans son orchestre. Qu'il se mette en garde contre ses ennemis et ses trop bons amis, c'est-à-dire qu'il se méfie un peu plus des *libretti* médiocres et des trop grands admirateurs, et il obtiendra des succès aussi durables que celui-ci a été brillant.

En attendant que nous passions en revue les chanteurs et cantatrices en herbe que possède déjà l'intelligent directeur de l'Opéra-National, nous signalerons comme bonne acquisition, le baryton Ribes qui a rempli le rôle de Murdock, qu'il joue convenablement et qu'il chante fort bien. Les compositeurs se feront certainement un plaisir d'écrire pour les voix réunies de Ribes, de Grignon et de Meillet.

HENRI BLANCHARD.

REVUE CRITIQUE.

Premier Guide du Violoniste, *20 études élémentaires pour le Violon*, par M. CHARLES DE BÉRIOT, — op. 75, divisé en deux parties.

Les musiciens harmonistes ou instrumentistes sont les disciples les plus ardents de l'illustre Descartes, qui a prétendu soumettre toutes les parties de l'entendement humain aux lois de la méthode. La méthode, en effet, est le principe de tout : c'est le gland qui produit le chêne luxuriant au vaste ombrage, le noyau d'où viennent des milliers de fruits; c'est la méthode qui a fait dire à Lucien : *Un bon commencement est le milieu de tout.* Aussi, malgré les esprits excentriques, les paresseux orgueilleux qui ne peuvent rester longtemps assis, comme disait Gluck, et qui se proclament génies incompris; la méthode, qui, ainsi que la grammaire, régente jusqu'aux rois, la méthode a toujours été et sera toujours la grand'mère et la mère de la science et de l'art. Malgré sa légèreté apparente, l'esprit français a la méthode innée en lui. Le sentiment de la règle, de l'ordre, de la clarté, précède même chez nous la méthode écrite, ce qui n'empêche pas qu'on en écrive beaucoup. Depuis le petit professeur obscur jusqu'au virtuose à réputation éclatante, chacun trace son code d'enseignement musical pour la partie scientifique, vocale ou instrumentale de l'art. Chacun fait ce travail avec plus ou moins d'expérience dans l'enseignement, de prétention ou de simplicité, de développement ou de concision. Nous connaissons telle méthode qui, semblable au Palais de Cristal, renfermant tout ce qui est nécessaire à la vie, contient tout ce qu'on peut apprendre sur un instrument dans le plus long cours d'une existence d'artiste. Les auteurs de ces ouvrages, de ces cours trop complets n'en finissent jamais avec leurs définitions, leurs préceptes, leurs exemples. Notre poëte classique, auquel on est toujours forcé de recourir, caractérise au mieux ces gens-là, lorsqu'il caractérise ainsi les longueurs des longs ouvrages :

> Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant,
> L'esprit rassasié le rejette à l'instant.
> Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire.

On n'accusera pas de ce travers M. Charles De Bériot dans un ouvrage qu'il vient de publier sur l'enseignement du violon intitulé : PREMIER GUIDE DU VIOLONISTE. Et d'abord, dans ce traité tout pratique sur l'art de jouer du violon, l'habile virtuose-professeur n'a pas écrit un mot de texte. Cela est peu dans l'usage des confectionneurs de méthodes. Il n'est pas rare de les voir se livrer à des considérations anatomiques, physiologiques, on pourrait même dire politiques, à propos du larynx, du jeu des muscles et des mots de liberté, d'égalité et d'indépendance, appliqués à la main, aux doigts, à l'archet, etc.

La méthode de violon du Conservatoire a été élaborée par des hommes d'un talent reconnu, consacré, admiré; mais le texte explicatif y tient beaucoup trop de place; et les basses écrites par Cherubini sous les gammes en rondes du violon sont plutôt faites en vue de plaire aux harmonistes que dans l'intention d'être utile à l'élève.

J.-B. Cartier a publié l'*Art du violon*, riche collection de sonates des vieux maîtres italiens qui n'a d'élémentaire que quelque petits duos faciles pour deux violons, morceaux assez médiocres composés par le collectionneur. Ce recueil, dans lequel il y a de fort belles choses, n'est ni une méthode, ni un traité progressif et rationnel pour apprendre à jouer du violon. Quelques-uns de nos célèbres violonistes ont laissé leur manière écrite, mais non pratique de procéder sur ce roi des instruments. Tartini seul, dans l'*Art de l'archet*, qui fait partie de l'*Art du violon*, de Cartier, a tracé des préceptes, donné des exemples précieux pour tout élève qui veut faire des progrès réels. Quant aux recueils d'études pour l'instrument, ils abondent et forment un code qui serait plus que suffisant pour devenir docteur dans cet art difficile: aussi n'est-ce point un nouveau recueil des difficultés ou des impossibilités de l'art de jouer du violon que M. De Bériot nous donne, mais, ainsi que nous l'avons dit, le *Premier guide du violoniste*, ouvrage qui prend l'élève lorsqu'il n'en est encore qu'à l'A B C musical. Cet ouvrage, qui contient vingt études, est divisé en deux livres. Ces études sont progressives depuis la gamme en *sol* majeur et en rondes, jusqu'à la *tarentelle* étourdie et folle et brillante, et faite pour plaire dans un salon, devant un auditoire de *dilettanti* qui préfèrent la mélodie franche et naturelle au style contourné.

La première partie se compose de dix études avec accompagnement d'un second violon. Les 2e, 3e, 4e, 5e et 6e études procèdent sur des thèmes faciles et d'une mélodie naïve avec quatre variations chacune; ils doivent se fixer facilement dans la mémoire des élèves : ce sont de ces chants qui sont pour l'instrument ce que furent les leçons du solfége de Rodolphe, que tant d'autres ouvrages du même genre n'ont jamais pu faire oublier, tant il est vrai que le naturel et la mélodie ont des droits imprescriptibles que la mode, qui joue malheureusement un si grand rôle dans l'art musical, n'effacera jamais.

Dans la seconde partie contenant les dix dernières études, avec accompagnement de piano, l'auteur, fidèle à la mission qu'il s'est donnée, a développé dans le n° 10 une belle et large mélodie en *mi* bémol, à quatre temps, mouvement d'adagio; puis, dans le n° 11, un charmant andante en *sol* majeur, en mesure à six-huit. Un galop leste et pimpant, et brillant, en *mi* majeur, donne dans le n° 12 une charmante idée du style léger et facile; et tout cela doigté le plus rationnellement possible, et parsemé de coups d'archet élégants, variant on ne peut mieux ce qu'il peut y avoir de commun dans le rhythme du galop.

On distingue dans les études suivantes des exemples, disons des modèles de jolis rondos, de romances heureusement sans paroles, de riche double corde, et des exemples de style large et soutenu. C'est en vain qu'on cherche en tout cela une de ces phrases gauches, d'un doigté boiteux, de ces excentricités hasardeuses pour l'intonation qu'on rencontre si souvent dans les parties de violon des pianistes-compositeurs. Tout y est logique et bien dans les doigts, comme on dit en terme du métier de musicien exécutant. Le *Premier guide du violoniste* est un de ces ouvrages qui réunissent au plus haut degré, quoiqu'on ait bien abusé de cet éloge, l'*utile dulci* d'Horace. Il est impossible de trouver un traité élémentaire où l'on ait jeté autant de mélodie, cette fleur parfumée du sol si souvent aride de l'enseignement. Le talent du célèbre virtuose semble s'être fait tout jeune et petit comme à plaisir; il ne pouvait tomber en enfance d'une manière plus philanthropique et plus utile pour l'art.

HENRI BLANCHARD.

CODE MANUEL

DES ARTISTES DRAMATIQUES ET DES ARTISTES-MUSICIENS,

Par ÉMILE AGNEL,

Avocat à la Cour d'appel de Paris.

Parlons un peu de droit et de jurisprudence. Voici un livre composé tout exprès pour l'instruction de ceux qui ne sont pas très-forts sur ces matières. Nous avions déjà le *Traité de la législation des théâtres*, de MM. Vivien et Edmond Blanc; le *Code des théâtres*, de MM. Vulpian et Gauthier; mais ces ouvrages datent de vingt ans et plus. Après les fantaisies et les polkas, rien ne se fane plus vite que les livres de science. La science ne se repose jamais : la législation change de feuillage, les questions nouvelles poussent comme des champignons, des classes entières arrivent à la vie sociale et réclament leur place au soleil judiciaire.

C'est ce qui est advenu pour les artistes musiciens, et M. Émile Agnel l'a bien compris, lui qui ne les a pas confondus, comme l'avaient fait ses prédécesseurs, avec les artistes dramatiques. A qui nierait les progrès de la musique, il suffirait de montrer le livre de M. Émile Agnel, et de dire : « Voyez l'importance qu'ont gagnée les artistes » musiciens! Ce ne sont plus les simples satellites des artistes dra- » matiques, parce que la musique n'est plus le simple accessoire du » drame. La musique existe par elle-même et indépendamment de » toute autre chose, art ou entreprise. Elle a son association, ses » spectacles, appelés concerts d'hiver ou d'été, fermés ou en plein » vent : elle doit avoir ses lois et son code, ses Cujas et ses Domat. » Ce qui lui manquait encore, M. Émile Agnel est venu précisément le lui donner.

Si j'avais l'honneur d'être directeur d'un théâtre quelconque, à Paris ou en province, en province surtout, j'obligerais mes artistes à se munir d'un Code manuel, ou je leur en ferais cadeau moi-même en signant leur engagement.

Si j'étais roi, je voudrais être juste,
Dans le repos maintenir mes sujets;

et je voudrais aussi que mes sujets ne me fissent pas de mauvaises chicanes. Or, le meilleur moyen de connaître ses devoirs, c'est d'étudier ses droits. Là où finit le droit, le devoir commence. Il ne s'agit que de bien marquer la limite, et le Code manuel le fait avec une grande netteté; il le fait d'autant mieux qu'il ne s'en tient pas toujours à rapporter des textes et à citer des arrêts : il ouvre çà et là quelque perspective morale et philosophique. Dans le directeur, tel que Molière, il distingue l'homme de génie et l'homme d'industrie; le côté littéraire et le côté commercial. Dans l'acteur, il aperçoit tout d'abord, avec Alfred de Vigny, le témoin ou le second courageux, « qui » parle, combat pour l'auteur, et présente sa poitrine au coup qu'il » va recevoir peut-être. » A propos de l'anathème religieux dont les acteurs étaient jadis frappés, il transcrit ces belles paroles du chancelier de Lhospital : « Que si l'on veust borner la liberté des hommes de » si étroites barres, que la religion et l'âme n'y soient point comprises, » c'est pervertir malignement le mot et la chose mesme; car la li- » berté seule n'est point la liberté. » Après quoi il n'oublie pas de constater que le concile tenu à Reims en 1850 relève les acteurs et actrices de l'ancienne excommunication, et leur permet d'approcher de la sainte table.

Rien de ce qu'il y avait d'essentiel à dire sur les théâtres en général, sur la commission préposée à leur surveillance, sur les règlements particuliers de l'Opéra, sur les entreprises théâtrales et sur leur nature, sur les devoirs des acteurs envers l'autorité et le public, sur toutes les conditions et tous les caractères de l'engagement, n'a été omis par M. Emile Agnel. Il ne se règle pas sur l'exemple du préteur, qui dédaignait les minuties, *De minimis non curat prætor*. Il va jusqu'à traiter la question des moustaches. Un acteur a-t-il le droit d'en porter sur la scène quand son rôle ne le permet pas, comme Mario, par exemple, qui s'obstinait à garder les siennes dans le *Comte Ory*, sous le costume de nonne, et, par accommodement, les enduisait d'une couche épaisse de n'importe quelle pommade? Cette question si chétive a pourtant soulevé de graves débats et fut portée aux tribunaux. « Nous ne savons, dit l'auteur du Code manuel, si elle a été décidée; » mais pour notre compte, la solution ne saurait être douteuse. Il est » évident que l'acteur doit se soumettre à toutes les conditions né- » cessitées par son emploi : il est donc tenu de faire le sacrifice de

» ses moustaches, si le rôle qu'il remplit les exclut. » Quel sacrifice ! Conçoit-on qu'il ait jamais fallu plaider pour l'obtenir? Il est vrai que Perrin Dandin ne voulait pas dormir sans y être condamné par arrêt.

Le titre II du Code manuel s'occupe des artistes musiciens; il les divise en deux chapitres : les musiciens attachés à un théâtre, spectacle ou autre établissement public, et les musiciens professeurs ou donnant des concerts publics. Dans le premier de ces chapitres, les chefs de chant, les chanteurs-acteurs, les choristes, le chef et les musiciens d'orchestre, ont tous leur paragraphe. Viennent ensuite les chanteurs de concerts, plus nombreux que jamais et dont la situation appelait une sollicitude spéciale. M. Emile Agnel la leur accorde avec une bienveillance toute paternelle. Il transcrit le modèle des actes d'engagement adoptés par les entrepreneurs. Il en examine les clauses et en signale les stipulations par trop léonines aux dépens des artistes et au profit des spéculateurs. Il ne trouve pas bon que dans certaines quinzaines du printemps et de l'automne les artistes consentent à n'être payés que s'il fait beau, ni que du 1er au 15 septembre ils acceptent moitié de leur salaire pour les jours de pluie. Oh ! quel chapitre ! quel terrible chapitre que celui de la pluie et du beau temps pour de pauvres artistes dont l'estomac doit se conformer aux variations du baromètre ! « Heureux ou malheureux au gré des vents, » a dit Rousseau dans l'*Héloïse*. M. Emile Agnel pense avec raison que les artistes, n'étant pas admis à profiter des chances de bénéfice, ne doivent pas souffrir de la perte. Ne retranchez rien lorsqu'il pleut, ou doublez quand le soleil luit; alors il luira vraiment pour tout le monde.

Le Code manuel se termine par un appendice contenant l'ordonnance qui reconnaît l'Association des artistes dramatiques comme établissement d'utilité publique, les statuts de cette même association et celle des artistes-musiciens, qui ne tardera pas à obtenir la même sanction que son aînée au même titre et en vertu du même droit.

P. S.

Nous sommes priés d'insérer la lettre suivante :

Paris, 26 octobre 1851.

Monsieur le Rédacteur,

La salle théâtrale à l'étude et à la construction de laquelle j'ai consacré plus de dix années, vient d'être terminée comme grande salle de concerts. Fort de ma conviction profonde sur l'utilité de cette œuvre, j'y ai consacré ma fortune entière, celle de quelques amis dévoués qui, comme moi, étaient certains d'être utiles à l'art, aux artistes et au public, en dotant Paris d'une salle monumentale où devaient un jour résonner et briller dans tout leur éclat les compositions des maîtres anciens et modernes.

Ma salle, *instrument vibrant*, comme l'a dit notre poëte Méry, a été inaugurée et a fait ses preuves de parfaite sonorité le 24 juin dernier, par un concert de bienfaisance. A cette première séance, des tapisseries des Gobelins avaient été empruntées au Garde-Meubles pour cacher la nudité des murs non encore décorés. Aujourd'hui, ces murs, ainsi que les galeries, sont recouverts de riches tentures en damas rouge et blanc, rehaussés d'ornements et de colonnes d'or du plus nouveau et plus brillant effet. L'éclairage au gaz électrique perfectionné va resplendir sous sa grande et harmonieuse coupole.

Mais ce n'était pas tout d'avoir élevé un autel à l'art, il fallait lui trouver le moyen de se manifester dans sa grandeur, dans sa puissance et dans sa diversité infinie; il fallait que des génies et des talents nouveaux vinssent l'animer de leur feu sacré ; il fallait enfin faire appel à nos grands symphonistes, les réunir et prouver que le mot *fraternité* est une vérité artistique. Rempli de ces pensées, je me présentai chez MM. Berlioz, F. David, Lacombe et Méry, en les priant de former les éléments d'un premier programme avec leurs œuvres inédites, afin qu'il présentât un attrait encore inconnu du public parisien. (Les programmes suivants seront également composés avec les œuvres inédites d'autres nouveaux compositeurs.) Bien des gens avaient cherché à me détourner de mon projet d'union des principaux artistes dans le même temple, prétextant de mes jeunes rivalités. J'ai repoussé ces suppositions honteuses pour des artistes éminents que j'estime, que j'aime, et, fort du sentiment dont j'étais animé, j'allai frapper à leur porte en leur disant avec joie mon désir, mon espérance. Leurs cœurs ont compris le mien, leurs pensées ont sympathisé avec la mienne; compositeurs et amis se sont donné la main et vont marcher ensemble au succès.

Un artiste aussi modeste qu'intelligent se dévoue également à l'administration de cette grande œuvre de solidarité artistique. Deux nouvelles célébrités arrivent aussi de Londres pour se joindre à nous, et bientôt, je l'espère, nous obtiendrons le concours des poëtes, des artistes de tous les genres.

C'est avec bonheur, Monsieur, que je viens vous prier de publier cette lettre, qui, en faisant connaître à vos lecteurs l'heureux résultat de ma tentative, leur annoncera l'ouverture de la salle pour le 1er novembre prochain, par une solennité à laquelle prendront part les célébrités de notre pays, si justement appréciées du public.

Permettez-moi, Monsieur, de vous demander votre appui dans cette entreprise, qui n'a, j'ose le dire, qu'un but noble, élevé. Cet appui, je le réclame avec confiance, persuadé que toute idée généreuse et grande est toujours à l'unisson avec les hommes impartiaux qui distribuent la critique et l'éloge.

Veuillez agréer, etc.

BARTHÉLEMY.

CORRESPONDANCE.

Berlin, le 18 octobre.

Monsieur le Directeur,

De retour d'un long voyage, qui est venu interrompre ma collaboration à votre estimable journal, je prends la plume pour vous donner quelques détails sur les derniers événements survenus dans notre monde musical. J'y trouvai, en arrivant, une activité extraordinaire pour la saison. Comme il est maintenant d'usage d'ouvrir toutes nos assemblées, même les sessions des Chambres, par une cérémonie religieuse, ou tout au moins par une prière, notre saison d'hiver a été inaugurée par une solennité pieuse. Le *Requiem* de Mozart et une partie du *Stabat* de Rossini y ont exécutés à l'église de la garnison, à l'occasion de la mort du prince Fréderic-Wilhelm de Prusse, oncle du roi. Je ne vous dirai rien des beautés merveilleuses du *Requiem;* je ne saurais comment finir, si une fois j'avais commencé à en parler. Quant au *Stabat*, on avait choisi le grand air de ténor pour votre excellent chanteur Roger, qui a prêté l'appui de son talent au concert pour les indigents, et partant, la salle était comble.

Tout récemment, nous avons eu la première matinée de la saison. Une jeune pianiste, qui joue avec autant de goût que de facilité, Mlle Amélie Schulz, s'est fait entendre devant un certain nombre de musiciens et de connaisseurs avec un succès mérité. Puis, le violoniste Louis Ries, fils et élève du *concert-meister* Hubert Ries, a recueilli des témoignages de satisfaction encourageante, et enfin, Mlle Marschalk a chanté avec une très-belle voix, dont l'avenir sera brillant, si la cantatrice possède autant de persistance et d'application que d'organe.

Vous savez déjà tout ce que je pourrais vous dire sur le séjour de Roger en cette ville La représentation à son bénéfice a été une suite de triomphes, un feu roulant de bravos tout spontanés

Je ne hais rien tant que les ovations arrangées d'avance : sur la scène doit régner la puissance du moment. Aussi ce fut avec un vrai plaisir que je remarquai que la *pluie* de fleurs avait été, pour cette fois, retranchée du programme ; et les acclamations n'en furent que plus vives ; les hourrahs après chaque acte n'en furent que plus nourris. Notre premier ténor, M. Mantius, qui dans la pièce s'était chargé de la partie du second ténor (Dickson), adressa à M. Roger un impromptu, dans lequel il engageait votre éminent chanteur à passer son prochain congé parmi nous, et qui fut accueilli avec des applaudissements unanimes. Bref, le dernier jour fut un jour d'honneur, et la *pluie d'or* ne fut pas retranchée du programme.

Heureux voyage donc à l'excellent artiste, heureuse arrivée dans sa patrie, mais à condition d'un heureux retour parmi nous !

Je viens maintenant à la reprise d'*Olympie*, de Spontini, qui a été un événement de plus d'importance qu'on ne l'avait supposé d'abord.

Le *Vestale*, *Fernand Cortez* et *Olympie* marquent les trois phases que le talent de Spontini a successivement parcourues. Dans chacune de ces trois compositions, on trouve les manifestations les plus éclatantes du génie, et à côté, des aberrations, des fautes graves, résultat du faux système que s'était formé le compositeur. Ces fautes et ces défauts ont suivi une marche parallèle et ascendante. C'est ainsi qu'*Olympie* porte l'empreinte d'un talent plus vigoureux que les deux productions qui l'ont précédée ; par contre, les fautes y fourmillent ; les plus belles fleurs de la poésie musicale y sont envahies de toutes parts par des herbes parasites, comme les arbres gigantesques de l'Amérique qu'une liane énorme enserre dans ses replis inextricables. Voilà ce qui nous explique pourquoi *Olympie*, quoique l'invention s'y montre plus puissante et plus grandiose, et malgré l'élan plus audacieux de la pensée musicale, fut à son début moins favorablement accueillie que la *Vestale* et *Fernand Cortez* ; on peut même dire que cet ouvrage tomba complétement, il y a de cela une trentaine d'années. A la reprise il a été plus heureux, et ce succès ravive la splendeur d'une renommée qui commençait à pâlir. En effet, dans les productions qui suivirent *Olympie*, les théories malencontreuses que Spontini avait adoptées finirent par étouffer les derniers germes de son talent.

Il ne nous paraît nullement impossible qu'*Olympie* ne soit également bien

reçue ailleurs et qu'on ne la revoie avec plaisir à Paris, qui est le lieu de sa naissance. Je m'engagerais même à lui garantir un succès complet, à deux conditions toutefois: d'abord il faudrait qu'une main habile et impitoyable fît de larges coupures dans la partition, et en élaguât toutes les superfétations qui affaiblissent l'effet des situations les plus pathétiques. Ensuite, il faudrait que les deux principaux rôles fussent rendus comme il l'ont été ici; par malheur nous n'avons plus que peu de temps à en jouir. Le talent grandiose de Mlle J. Wagner, qui s'allie d'une manière si heureuse à la grâce de Mme Kœster, nous sera enlevé incessamment. Le rôle de Statira est peut-être la plus grandiose parmi toutes les créations de Spontini; il est bien supérieur à celui de la grande prêtesse dans la *Vestale*; ce rôle semble avoir été écrit pour Mlle Wagner, et jamais Spontini n'a entendu ni vu une pareille Statira; quoique Mlle Milder, chargée de cette partie dans les premiers temps, surpassât Mlle Wagner par la beauté et la puissance de l'organe. J'appuie à dessein sur le mot *vu*, parce qu'en effet Mlle Wagner est au-dessus de tout par l'élévation de son jeu mimique et plastique; c'était tour à tour une Méduse par la colère, une impérieuse Junon et une Niobé versant des pleurs. Pour tout ce qui tient aux émotions tendres et douces, Mme Kœster, à la voix argentine, s'est placée dans le rôle d'Olympie sur la même ligne que Mlle Wagner. Ces deux femmes supportaient l'œuvre comme deux belles cariatides. Quant aux hommes, je n'en dirai rien; c'étaient tout au plus des piliers, et même des piliers de bois.

Mme Spontini assistait à la représentation, qui doit lui avoir fait éprouver des sentiments bien doux et bien poignants à la fois. Dans une lettre adressée au chef d'orchestre, M. Dorn, la veuve de l'auteur d'*Olympie* a exprimé son admiration pour le talent des deux cantatrices; elle y a témoigné en même temps sa reconnaissance pour la mise en scène et l'exécution générale de l'ouvrage.

J'espère que cet opéra, tant qu'il sera rendu avec cette perfection, restera longtemps un ornement de notre répertoire.

L. RELLSTAB.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, l'*Enfant prodigue*. — Demain lundi la *Favorite*, chanté par l'Alboni, et la *Vivandière*.

*** Lundi dernier, la *Corbeille d'oranges* a reparu avec tout son charme de mélodie brillante et distinguée. Dans le rôle de Zerline, l'Alboni a donné un nouveau spécimen de sa verve dramatique et de son admirable talent musical. Jamais elle n'avait chanté avec plus d'éclat le morceau final, véritable bouquet d'artifice, dans lequel l'exécution va de pair avec l'invention.

*** Après la *Corbeille d'oranges*, une jeune danseuse russe, Mlle Bagdanoff, débutait dans la *Vivandière*, et Saint-Léon, son maître, y faisait sa rentrée. La débutante ne manque ni de légèreté ni d'entrain; mais elle a besoin de se former au bon goût de l'école française.

*** Le *Prophète*, donné vendredi, avait plus que rempli la salle. L'Alboni s'y est montrée admirable dans le rôle de Fidès. Gueymard a aussi été fort beau dans celui de Jean de Leyde.

*** Les *Huguenots*, chantés par Gueymard, Obin, Mlles Nau et Poinsot, ont produit, mercredi dernier, leur effet ordinaire.

***Roger est de retour à Paris depuis plusieurs jours, ce qui, avec la récente arrivée de Mlle Lagrua, celle de Massol et de Mme Tedesco, complète le personnel du *Juif errant*. Les répétitions de ce grand ouvrage vont donc marcher aussi rapidement que possible.

*** La reprise de la *Reine de Chypre* aura lieu le 3 ou le 5 du mois prochain.

*** La semaine qui vient sera entièrement consacrée aux dernières représentations de l'Alboni, qui s'éloignera sans qu'on puisse fixer l'époque de son retour.

*** La reprise de *Raymond* ou le *Secret de la reine*, a eu lieu vendredi à l'Opéra-Comique. Boulo a reparu dans le rôle principal, qu'il joue et chante avec un vrai talent. Mocker, Bussioe, Mmes Lefebvre et Lemercier, ont repris les autres rôles, et l'ouvrage n'a pas été moins bien rendu qu'à sa première apparition. *Le Trompette de M. le Prince* commençait le spectacle.

*** Au Théâtre-Italien, *Lucia di Lammermoor* a succédé jeudi à *Lucrezia Borgia*. Trois représentations de ce dernier ouvrage n'ont rien changé à notre opinion sur la nouvelle cantatrice, Mme Barbieri-Nini. Chaque fois on lui a redemandé l'air qu'elle chante si bien: *M'odi, m'odi*. Les couplets d'Orsini, non moins bien rendus par Mlle Ida Bertrand, ont eu aussi les honneurs d'un *bis* périodique. Dans *Lucia*, nous avons retrouvé Mlle Corbari, qui, après un court séjour à Paris, s'est partagée pendant plusieurs saisons entre l'Angleterre et la Russie. Mlle Corbari est toujours cantatrice et actrice également distinguée, mais le rôle de Lucia ne convient pas à sa voix. Elle est obligée d'en transposer plusieurs morceaux, et elle ne peut jamais lui donner l'éclat vocal qu'il demande. Calzolari a mis beaucoup d'âme et de goût dans le rôle d'Edgard, qui pourtant n'est pas non plus en rapport avec sa physionomie. Décidément l'organe de Fortini manque de timbre et de pureté. Susini, basse profonde, a montré au contraire une voix de qualité rare; et quand il aura un peu plus de méthode, ce sera un sujet précieux. — Sophie Cruvelli est attendue et peut être arrivée. On répète l'*Italiana in Algieri*.

*** Mme Sontag se trouve en ce moment à Francfort, où elle doit débuter lundi, 27 octobre, dans la *Sonnambula*. Le prix des places a été considérablement augmenté.

*** Mlle Méquillet a terminé ses brillantes représentations, au théâtre de Rouen, par le rôle de *Norma*, qui a été pour la cantatrice l'occasion d'un succès des plus brillants.

*** Meyerbeer, dont la santé s'est assez améliorée pour lui permettre le voyage, a quitté Paris cette semaine; l'illustre compositeur se rend à Berlin directement.

*** On parle encore du projet d'un opéra national qui s'établirait à Londres, dans la salle de Drury-Lane, et dont M. Bunn serait le directeur. Comme à notre grand opéra, on y jouerait les œuvres des compositeurs de tous les pays, mais on n'y chanterait qu'en anglais.

*** Nous reproduisons, sans la garantir et sans y croire, la nouvelle suivante, publiée par l'*Indépendance belge* et empruntée à la *Gazette de Trieste*, qui l'aurait puisée dans une lettre de Venise: « Le 10 au matin, le fameux ténor Fraschini était à déjeuner, lorsque son collègue, le baryton Collini, qui ne recueille plus guère d'applaudissements à cause de l'affaiblisement de sa voix, entra et lui tendit amicalement la main. Après un court entretien, Collini tira un poignard et l'enfonça à trois reprises dans le cœur de Fraschini, qui tomba sans vie sur le plancher. L'assassin, qui avait une voiture à la porte de la maison, parvint à s'échapper. L'Opéra italien perd ainsi deux de ses meilleurs chanteurs. Fraschini était marié et père de quatre enfants. » Si le fait était vrai, une révolution complète se serait opérée dans le caractère de Collini, que nous avons vu à Paris dans la saison dernière, et qui a laissé le souvenir de l'homme le plus calme et le plus doux.

*** Mlle Greaver, jeune pianiste hollandaise de beaucoup de talent, dont nous avons annoncé l'arrivée, se propose de se faire entendre bientôt dans une matinée d'artistes, qui aura lieu chez M. Erard.

*** Le 22 novembre prochain, jour de la Sainte-Cécile, l'Association des artistes musiciens célébrera la fête de la patronne de l'art musical, en exécutant, à l'église Saint-Eustache, une messe de Haydn (la première en *si* bémol). On n'a pas oublié l'effet imposant que produisit, l'an dernier, l'œuvre de musique religieuse, composée tout exprès pour cette solennité par M. Adolphe Adam. Cette année, on devait en dire une due au talent de M. Zimmerman. L'état de santé de ce maître distingué n'a pas permis la réalisation d'un projet conçu longtemps d'avance. Ses nombreux amis le regrettent vivement. Le comité de l'Association ne pouvant, au dernier moment, désigner une messe d'un autre compositeur vivant, a fixé son choix sur une partition que bien peu d'artistes de la génération actuelle connaissent, et qui, pour la plupart des auditeurs, aura tout l'attrait d'une nouveauté.—Le nom d'Haydn parle assez haut, d'ailleurs, par lui-même. Sans aucun doute, l'exécution sera digne de l'œuvre. M. Tilmant en dirigera la partie instrumentale, et M. de Garaudé la partie vocale.

*** Mlle Esther Danhauser, la charmante élève de Mme Damoreau, vient de contracter un engagement très-avantageux avec le grand théâtre de Marseille.

*** Nous entendrons cet hiver dans les concerts une jeune violoniste qui marche sur les traces de Teresa Milanollo. Après un long voyage, dans lequel elle a parcouru l'Alsace, l'Allemagne et la Belgique, Mlle Urso est revenue à Paris reprendre courageusement ses études au Conservatoire, auprès de son excellent maître, M. Massart. Mlle Urso possède déjà un talent d'exécution assez grand pour aborder sans efforts les morceaux les plus difficiles de Bériot et de Vieuxtemps, et elle sera, nous n'en doutons pas, une artiste des plus remarquables, lorsque l'âge aura développé des dispositions si heureuses.

*** Le propriétaire du cirque de Cincinnati (Etats-Unis) fait construire en en ce moment un théâtre flottant destiné à des représentations dramatiques, hippiques et zoologiques. Ce bâtiment aura 400 pieds de long sur 60 de large, et pourra recevoir 4,000 spectateurs. Dans l'été, il sera remorqué par deux vapeurs, et ira stationner dans les diverses villes riveraines du Mississipi et ses affluents. Dans l'hiver, il retournera à la Nouvelle-Orléans. La création de ce théâtre forain d'un nouveau genre fait honneur à l'esprit inventif des Yankees.

*** M. Vervoitte, l'habile maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, vient d'épouser Mlle Pitard, fille de l'un des plus honorables négociants de cette ville.

*** Nous avons reçu deux lettres, l'une de M. Daussoigne-Méhul et l'autre de M. l'abbé Lambillotte, à propos de l'antiphonaire de Saint-Gall, dont ce journal s'est occupé. Le défaut d'espace nous oblige à en remettre l'insertion au prochain numéro.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 23 octobre. — Mlle Caroline Duprez continue de briller sur notre grand théâtre. Hier elle a joué *Lucie de Lammermoor* pour sa quatrième représentation. Nous verrons bientôt s'accomplir un autre événement musical. Nous voulons parler de l'apparition d'un opéra dont la partition a été composée par le célèbre ténor, Duprez. En se retirant de la scène, où son talent avait brillé d'un si vif éclat, l'habile virtuose n'a pas renoncé complétement à l'art auquel il doit sa réputation et sa fortune. Il n'est pas seulement un grand chanteur. Ses études musicales ont été complètes; il sait à fond les règles de la composition, et une circonstance dont il est bon de faire mention, c'est qu'il les a apprises du directeur de notre Conservatoire, de M. Fétis. Cet opéra devait être exécuté à Londres; mais, par un heureux enchaînement de circonstances, Bruxelles en aura les prémices. Ce qui a particulièrement décidé Duprez à doter notre théâtre de cet important ouvrage, c'est un senti-

ment de reconnaissance envers un public qui s'est montré le profond appréciateur de son talent de chanteur, un public qui a constamment rendu justice à son frère Edouard Duprez, l'auteur du poëme de l'opéra en question, un public, enfin, qui vient de combler ses espérances en couvrant de bravos et de fleurs sa fille bien-aimée, dont nous constatons aujourd'hui les succès. Ajoutons que le hasard réunit à Bruxelles des artistes tout-à-fait distingués, Barbot et Mlle Chambard, tous deux élèves du Conservatoire de Paris; Belval et Mme Prévost-Colon, sans compter la fille du compositeur, à qui le principal rôle est confié. Les répétitions commenceront lundi prochain.

*** *Weimar*, 16 octobre. — Depuis quelques jours, Liszt est revenu de son voyage dans les provinces rhénanes et aux eaux d'Ellsen. Comme maître de chapelle du grand-duc, les premiers opéras nouveaux qu'il doit faire représenter, sont : *Benvenuto Cellini*, d'Hector Berlioz, dont les répétitions sont déjà commencées; *Casilda*, du duc de Saxe-Cobourg, et le *Conseiller en goguette* (*der lustige Rath*), de M. J. Owen, dilettante de Vienne, où cet ouvrage vient d'obtenir un grand succès sur le théâtre impérial.

*** *Vienne*, 19 octobre. — Hier au soir, au théâtre de la porte de Carinthie, la représentation de *Casilda*, grand opéra du duc Ernest de Saxe-Cobourg, a été marquée par un accident déplorable. Pendant le final du deuxième acte, une galerie en bois située au-dessus des coulisses, et destinée aux ouvriers machinistes chargés de manier les parties supérieures des décors, s'est subitement écroulée, et quatorze ouvriers qui s'y trouvaient sont tombés sur la scène. Onze d'entre eux ont été blessés; les trois autres, étant tombés sur leurs camarades, en ont été quittes pour de fortes contusions. Le spectacle a été interrompu, mais repris au bout d'une demi-heure. Aucune des victimes de l'accident n'a éprouvé de fractures : toutes sont hors de danger.

*** *Darmstadt*. — Le théâtre de la cour a été ouvert avec le *Prophète*. Mme Kunsli-Hofmann a débuté avec succès dans le rôle de Fidès.

*** *Berlin*. — L'opéra de *Casilda*, par le duc de Saxe-Cobourg a été mis à l'étude au Théâtre-Royal; il sera exécuté le 19 novembre pour la fête du roi.

*** *Bonn*. — Mme de La Grange a chanté le 11 et le 13 octobre dans le *Barbier de Séville* et dans *Martha*. Chaque fois la salle était comble. Mme de Lagrange, rappelée sur la scène après la représentation, a paru avec pluie de fleurs obligée.

*** *Milan*, 18 octobre. — Un opéra nouveau, *I Gladiatori*, musique de Jacopo Foroni, vient d'être représenté *alla Canobbiama*. Quoique l'ouvrage ait été chaudement applaudi, le succès n'en est pas productif. A propos du système adopté par ce compositeur, l'*Italia musicale* publie les réflexions suivantes, à l'adresse des prétendus imitateurs de Meyerbeer : « *Robert-le-Diable* et les *Huguenots* éveillent en Italie un sentiment non moins profond qu'en France, en Allemagne et partout où ils sont exécutés. Dans *Robert* et les *Huguenots* il y a un grand travail d'harmonie et d'instruments; donc, avec un travail du même genre, on obtiendra le même effet que celui de *Robert* et des *Huguenots!* Oui, sans doute, messieurs; mais à condition que ce travail sera conduit avec autant d'intelligence esthétique que dans les œuvres de Meyerbeer; à condition qu'il ne sera pas pillé dans les œuvres d'autrui, ou inspiré par les touches du piano, mais qu'il sortira entièrement d'une tête remplie du sujet destiné à être mis en musique, et qu'enfin, comme dans les œuvres de Meyerbeer, il arrivera à réaliser le sublime et dernier idéal de la conception poétique. Que le maestro Foroni commence par élever son esprit à la hauteur de celui de Meyerbeer, et qu'il s'occupe ensuite d'harmonie et d'instrumentation; qu'il leur sacrifie même, si cela lui convient, les élans de l'imagination italienne. »

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— A peine les bureaux de l'administration de la loterie de bienfaisance étaient-ils installés boulevart Poissonnière, 14 *bis*, que la foule s'y est portée avec un incroyable empressement tous les jours, mais surtout les dimanches, pour admirer les pièces d'argenterie du gros lot de 70,000 fr. et les objets d'arts si remarquables dont les autres se composeront. Cet entraînement du public prouve toute la sympathie qu'il porte aux entreprises utiles et bien administrées qui, comme celle-ci, soulagent d'honorables infortunes et procurent un travail lucratif aux artistes et ouvriers employés à la confection des lots. Le souvenir tout récent encore des privilégiés du hasard, tels que ce garçon de labour des environs de Chartres qui, en gagnant dernièrement un gros lot, a pu acheter une ferme et réunir, heureuse, sa famille autour de lui; l'espoir d'une chance favorable et la certitude de concourir à une œuvre de bienfaisance attirent déjà dans les bureaux de la nouvelle loterie une grande affluence de souscripteurs.

Avec approbation de M. le ministre de l'intérieur et autorisation spéciale de l'autorité municipale.

M. BOLLE-LASALLE, ADMINISTRATEUR, 14 BIS, BOULEVART POISSONNIÈRE.

LOTERIE NATIONALE
DE BIENFAISANCE
DE
SIX CENT MILLE FRANCS
AU PROFIT

DES CAISSES DE SECOURS DES ASSOCIATIONS DES LETTRES ET DES ARTS
Sous la surveillance de l'autorité municipale de Paris.
LA SEULE QUI DONNE AVEC CHAQUE BILLET
Une belle prime en estampe ou musique valant souvent plus que le prix du billet.

Billets simples de 1 fr. — Billets de Série de 5 fr.

Il est délivré avec chaque billet de 1 fr. ou billet de Série de 5 fr., une prime: gravures, lithographies ou morceaux de musique.

Un billet de série de 5 fr. peut gagner six fois dans les lots suivants :

Un magnifique service d'argenterie d'Odiot, composé de soixante à quatre-vingts pièces, pesant **50,000** fr. d'argent à fondre, ayant coûté	**70,000** f.
Un splendide service de thé en vermeil, sortant de la maison Odiot, acheté	10,000
Une parure en brillants, de la maison Halphen, achetée	5,000
Un piano d'Erard, ayant coûté	3,000
Une bibliothèque de livres choisis, ayant coûté	3,000
Une pendule et deux candélabres, par Feuchère, sortant des ateliers de MM. Wittoz et Cie, ayant coûté	2,000
Un cachemire des Indes, de la maison Delille, ayant coûté	2,000
Un tableau peint par M. Rouget, ayant coûté	2,000
Une bibliothèque d'œuvres d'auteurs dramatiques, ayant coûté	2,000
Une pendule, coupes et flambeaux, d'après l'antique, sortant des ateliers de MM. Wittoz et Comp., ayant coûté	850
Un orgue de M. Alexandre, ayant coûté	800
Douze couverts d'argent, ayant coûté	600
Un cachemire français, de la maison Ternaux, ayant coûté	500
Un bracelet de la maison Collet, bijoutier, ayant coûté	500
Un bracelet de la maison Collet, bijoutier, ayant coûté	400
Une robe de velours, de la maison Delille, ayant coûté	240
Une montre de femme, de Breguet, ayant coûté	300
Une robe de soie brochée, de la maison Delille, ayant coûté	150
Une montre d'homme, ayant coûté	150

Et divers autres lots consistant en Tableaux, Dessins, Aquarelles, Gravures, Objets d'art de toute nature, ayant coûté de 10 fr. à 1,000 fr., et formant ensemble 1,018 lots.

Le Billet de 1 franc concourt au gain de tous les lots, le gros lot excepté. Avec deux billets de 5 fr. on peut gagner 100,700 fr.

Cette Loterie est non-seulement une œuvre de philanthropie, c'est aussi un acte d'intelligence. Son plus grand mérite sera, après avoir assuré à l'infortune un allégement efficace, d'avoir donné naissance à des œuvres d'une haute valeur, qui n'existeraient pas sans la réalisation de cette généreuse idée.

Aussi jamais argent n'aura été mieux placé. Les souscripteurs ont la chance de gagner des objets d'art d'un haut prix, et trois lots d'une valeur matérielle considérable. Nous avons donc tout lieu de croire au succès de cette spéculation bienfaisante, si intelligemment protégée par le ministre de l'intérieur et l'autorité municipale.

Le siége de la Société est boulevart Poissonnière, 14 bis.
Toute demande et envoi d'argent devront y être adressés *franco*, à M. BOLLE-LASALLE, agent général.
On trouve également des billets cité Trévise, 14, Au Bazar Bonne-Nouvelle; et chez Susse, place de la Bourse.

Paris, J. MEISSONNIER FILS, Éditeur, 18, rue Dauphine.

MOSQUITA LA SORCIÈRE

Opéra comique en 3 actes. MUSIQUE DE **X. BOISSELOT.** Poëme de MM. E. SCRIBE et G. VAEZ.

EN VENTE LES MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC PIANO.

Ouverture	6	»
N° 1. Couplets. Soprano	2	50
2. Chœur des Gitanos	»	»
3. Air de la Sorcière. Soprano	5	»
4. Prière à la Vierge. Chœur de jeunes filles	3	»
5. Duo du balcon. Ténor et soprano	9	»
6. Air. Ténor	4	»
7. Cavatine. Ténor	3	»
8. Chant des buveurs. Ténor	3	»
9. Mélodie du bouquet. Soprano	3	»
10. Duo. Ténor et soprano	6	»
11. Séguidille. Soprano	3	»
11 *bis*. La même transposée. Mezzo soprano	3	»
12. Couplets. Ténor	3	»
13. Cavatine. Ténor	2	50
14. Xacarilla. Soprano	3	»
15. Trio. 2 ténors et soprano	»	»
15 *bis*. Agitato extrait. Soprano	4	»
16. Duettino. Ténor et soprano	4	»
17. Sérénade pour 4 voix d'hommes	3	»
18. Duo final. Ténor et soprano	9	»

La partition, piano et chant, in-8°, paraîtra le 25 courant.

PARIS. IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 44. 2 Novembre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Böck, 42, Jaugerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sussetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Exposition universelle de Londres (9e lettre), par **Fétis** père. — Primes à l'art dramatique. — De l'Antiphonaire de Saint-Gall. — Mlle Graever. — Deux mots de réponse. — Nouvelles et annonces.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(NEUVIÈME LETTRE) (1).

Monsieur,

Les observations auxquelles je me suis livré sur les instruments de musique placés à l'Exposition de Londres paraissent avoir de l'intérêt pour vos lecteurs, car j'ai reçu plusieurs lettres dans lesquelles on m'exprime le désir de me voir traiter telle ou telle classe d'instruments après l'analyse des pianos; chacun m'indiquant celle à laquelle il attache la plus grande importance. Je serais charmé de satisfaire à cet égard tous mes honorables correspondants; mais ils comprendront sans peine que ma bonne volonté est impuissante, et qu'en dépit d'elle, il faut que je choisisse ou plutôt que j'adopte un plan qui me débarrasse de l'obligation de faire un choix. Après le piano, qui est l'instrument à cordes percutées, doivent venir les instruments à archet ou à cordes mises en vibration par le frottement, et après ceux-ci viendront les instruments à cordes pincées. Puis je rendrai compte de toutes les familles d'instruments à vent; et enfin, je terminerai par les appareils dans lesquels la mécanique est appliquée à la production du son par l'action de l'air, tels que les orgues, harmoniums, etc. Je fais cette déclaration afin que toute incertitude cesse sur l'ordre de mon compte-rendu.

Tout le monde sait que les instruments à archet du moyen-âge ont une faible sonorité. Le choix des matériaux et les formes données à ces instruments, la musique à laquelle ils étaient destinés, l'habileté des exécutantst, out enfin se ressentait de l'enfance de l'art. La science de l'acoustique n'existait pas, et les ouvriers employés à la fabrication des instruments n'avaient d'autre guide qu'une routine aveugle. Le violon, petite variété des violes ou vièles, dont l'usage s'était maintenu pendant plusieurs siècles, fut le premier pas fait dans la voie des améliorations; car, prenant le milieu entre le *rebec*, qui n'avait ni éclisses, ni échancrures pour le passage de l'archet, et la *viola* des Italiens ou le *geige* des Allemands, dont les côtés étaient très-élevés et dont les échancrures exagérées emportaient une grande partie de la table et du dos de l'instrument, les premiers violons eurent, comme ceux de nos jours, des éclisses proportionnées aux dimensions de l'instrument. Pour suppléer aux échancrures, le rebec avait un chevalet dont la partie supérieure s'élevait dans une forme triangulaire. Il était monté de trois cordes, et la corde du milieu se plaçait sur le sommet du triangle légèrement entaillé. Au lieu de l'*f* que nous voyons à nos instruments à archet, le rebec avait la table percée de deux ouvertures en forme de *c* tournés en sens opposé. La viole ou le geige n'avait pas de chevalet; son tire-corde était semblable à celui de la guitare; une rosace à jour occupait le milieu de la table d'harmonie, et les deux *c* étaient percés dans la partie supérieure de la table. De tels instruments ne pouvaient produire que des sons sourds et de peu de portée. Le violon, au lieu des tables d'harmonie plates de la viole et du rebec, eut une table bombée, et conséquemment une touche un peu élevée vers la table, et par cela même il fallut donner au chevalet une certaine élévation régulière, s'arrondissant un peu vers la chanterelle et la quatrième corde. Par l'effet du chevalet de cette forme et de cette dimension, les cordes firent angle vers leur point d'attache; elles eurent une tension plus énergique, imprimèrent des vibrations plus vigoureuses, et les sons de l'instrument eurent beaucoup plus d'éclat et de puissance que ceux des anciens instruments.

Il paraît que la gloire de cette importante innovation appartient à la France, car nous voyons dans la plus ancienne partition d'opéra italien imprimée dans les premières années du XVIIe siècle, que l'instrument de cette espèce était appelé *petit violon à la française* (piccolo violino alla française). Il est d'ailleurs un fait irrécusable, c'est que le plus ancien violon connu aujourd'hui est l'ouvrage de *Jean Kerlin*, luthier breton, dont il porte le nom avec la date de 1449. Cet instrument était chez Koliker, luthier de Paris, dans les premières années de ce siècle. Comparé aux bons instruments de notre temps, celui-là était d'une faible sonorité, mais il avait une supériorité incontestable sur les anciennes violes. Au surplus, longtemps après Kerlin, le violon n'avait pas encore acquis l'éclat et la puissance que lui ont donnés Stradivari et Joseph Guarneri. Les violons d'André et de Nicolas Amati, construits dans la seconde moitié du XVIe siècle, ont une sonorité douce, analogue au caractère de la musique de ce temps. Les instruments d'Antoine Amati, fils d'André, ont plus d'éclat sur la chanterelle et sur la seconde, mais la quatrième est sourde. En général, le défaut d'égalité est général dans les instruments construits jusque dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Ce défaut est aussi celui de l'ancienne lutherie française; on le remarque dans les meilleurs instruments de Bocquay, de Pierret, de Despons, de Guersan, élève de Bocquay, de Castagnery, de Saint-Paul et de Salomon, quoique certains violons de Guersan égalent ceux d'Antoine Amati pour le moelleux. A l'égard de la lutherie de province, particulièrement de la Lorraine, elle s'est distinguée par la prodigieuse multiplicité de ses produits; Médard, Saunier et Lambert, surnommé *le charpentier de la lutherie*, en ont été les chefs.

(1) Voir les nos 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42 et 43.

En Italie, les grands progrès de l'art commencent à Gaspard de Salo et à Magini. Le patron des violons de celui-ci est en général fort grand, quoiqu'il en ait fait quelques-uns plus petits. Les voûtes en sont élevées ; le dos, assez aplati vers les extrémités supérieure et inférieure, est considérablement renflé près des éclisses, qui sont larges, et dont les courbes sont adoucies vers les angles. La plupart de ces instruments sont vernis à l'esprit de vin, et d'une belle couleur dorée. Le son des violons de Magini a moins de velouté que celui des instruments de Stradivari, et moins de puissance que les Guarneri ; il a plus d'analogie avec celui de la viole, et son caractère est mélancolique. Sous la main de grands artistes, tels que Vieuxtemps et de Bériot, ces violons produisent des effets majestueux.

Antoine Stradivari et Joseph Guarneri, plus connus sous les noms latinisés de *Stradivarius* et *Guarnerius*, ont la gloire d'avoir fait faire des pas immenses à l'art de la lutherie, et d'en avoir, en quelque sorte, posé la borne. Egalement admirables dans la facture des violons, altos et basses, ils se distinguent l'un et l'autre par des qualités particulières. Né à Crémone en 1664, Stradivari travailla longtemps dans les ateliers des Amati, et commença par l'imitation de leurs modèles ; mais, vers 1700, il se sépara de ses maîtres, et dès ce moment il changea les proportions de ses instruments, agrandit son type, fit les voûtes moins élevées, et mit autant de soin dans les nuances des épaisseurs que dans le choix des bois qu'il mettait en œuvre. Contrairement aux principes des anciens luthiers italiens, ces épaisseurs sont renflées vers le centre, afin de supporter sans s'affaisser le poids du chevalet pressé par la tension des cordes, et diminuent progressivement vers les flancs de l'instrument. Tout est calculé, dans les excellents produits du talent de cet artiste, pour la meilleure production du son. A ces avantages, à ceux de l'égalité des quatre cordes, s'unissent la grâce des formes, le fini des détails et l'éclat harmonieux du vernis. Dans une grande salle de concert, un bon violon de Joseph Guarneri a plus de puissance sonore ; mais rien n'égale la suavité brillante d'un instrument de Stradivari bien conservé, dans un salon, particulièrement dans le quatuor. Les meilleurs violons et basses de ce luthier ont été faits depuis 1709 jusqu'en 1734.

Joseph Guarneri, membre d'une famille de luthiers distingués, est le plus célèbre de tous. Il naquit à Crémone dans les dernières années du XVIIe siècle. On dit qu'il étudia son art dans l'atelier de Stradivari ; mais il n'a pas mis dans l'extérieur de ses instruments le précieux fini de son maître. Cependant si l'on examine avec soin sa facture, on voit que des principes positifs le dirigeaient dans son travail et qu'il n'a point été copiste. Son modèle est en général plus petit que celui de Stradivari, quoiqu'il y ait de lui des violons d'un grand patron d'une sonorité admirable. Ses voûtes sont moins élevées encore que celles de son maître, et ses épaisseurs sont plus fortes. Les grandes qualités de ses instruments sont l'éclat et la portée du son ; mais il a moins de rondeur et de moelleux que Stradivari.

Tout le monde sait à quel prix élevé sont portés aujourd'hui les excellents instruments des deux artistes célèbres dont je viens de parler. Aussi recherchés à cause de leurs précieuses qualités que de leur rareté dans le commerce, ils sont considérés comme ne pouvant être égalés par d'autres, parce qu'on s'est persuadé qu'ils doivent surtout la beauté de leurs sons à leur vétusté. Il faut le dire, la grande quantité d'instruments à archet produite depuis la fin du siècle dernier est si inférieure en qualité aux anciens violons et basses de l'Italie, que le préjugé semble justifié. En comparant ces instruments les uns aux autres, et remarquant que les modernes ont des formes analogues aux anciens, on en a conclu que l'ancienneté est le seul avantage de ceux-ci, et personne ne s'est informé s'il n'existe pas des principes certains qui ont été connus des anciens luthiers, et que les modernes ont négligés. Quoi qu'il en soit, rien n'est plus fâcheux que la valeur vénale excessive à laquelle les bons instruments anciens ont été portés, car les amateurs riches ont seuls la faculté de les acquérir, et souvent une grande partie de la vie d'un artiste s'écoule avant que ses économies lui permettent de posséder ce qui pourrait mettre son talent en évidence.

Cette considération préoccupa l'esprit de M. Vuillaume il y a environ vingt-cinq ans. Les occasions fréquentes qu'il avait d'examiner les instruments des grands maîtres, soit qu'il en fût propriétaire, soit qu'on les lui confiât pour les monter ou pour y faire des réparations ; l'étude attentive qu'il fit de leurs formes, des détails de leur facture et de leurs qualités, l'amenèrent à concevoir la possibilité de construire des instruments exactement semblables, et qui fussent doués des mêmes qualités sonores. Homme d'intelligence autant qu'ouvrier habile, il réalisa ses espérances avec un bonheur d'imitation si remarquable, que ses violons furent achetés et vendus par les luthiers eux-mêmes pour des Stradivari ou des Guarneri. Des procès en furent la conséquence, et M. Vuillaume, appelé en témoignage, vint lui-même reconnaître son ouvrage, et fournir la preuve qu'il était l'auteur de ces instruments, par sa marque imprimée dans un endroit inaperçu. Toutefois, nonobstant ce succès, M. Vuillaume eut longtemps à lutter contre le préjugé de l'épreuve nécessaire du temps sur les instruments à archet. Cette vétusté désirée, il en donnait l'apparence si exacte à ses instruments, qu'il était presque toujours à peu près impossible de distinguer la copie de l'original, lorsqu'il avait imité un violon ou une basse de prix. On connaît à ce sujet l'anecdote du violon de Paganini. Au retour d'un voyage fait en Angleterre, ce grand artiste vit avec désespoir l'étui qui contenait son admirable Guarnerius tomber du haut d'un diligence. L'instrument avait souffert de notables dommages ; mais Vuillaume était à Paris, et Paganini, plaçant en lui toutes ses espérances, lui confia son violon en descendant de voiture. Les réparations furent faites avec le soin qu'exigeaient la beauté de l'instrument et l'immense talent du possesseur ; les moindres traces de l'accident furent effacées, et le confident des inspirations de Paganini retrouva tout son charme et toute sa puissance. L'occasion avait tenté M. Vuillaume pendant qu'il était dépositaire de l'excellent instrument : il en avait fait une copie, nouveau Sosie, que rien ne pouvait faire distinguer de l'original. Le jour pris pour remettre le célèbre violoniste en possession de son instrument, Vuillaume arrive chez lui, et posant deux violons sur une table : « J'ai si bien réussi, dit-il, à effacer les traces de » l'accident arrivé à votre violon, que je ne sais plus le distinguer de » cet autre Guarnerius qu'on m'a confié et qui lui ressemble d'une ma- » nière frappante. Vous qui connaissez bien votre instrument, vous » allez me tirer d'inquiétude. » A ces mots, les traits de Paganini sont bouleversés ; il se lève rapidement, saisit un violon de chaque main, les considère, les compare, et reste anéanti par leur parfaite ressemblance. Un espoir lui reste : il saisit son archet, qui tour à tour voltige et enfante des prodiges sur les deux instruments. Mais loin de dissiper son anxiété, cette épreuve l'augmente. Il marche à grands pas, ses mains sont crispées, son œil est en feu. Le triomphe de Vuillaume ne pouvait aller plus loin. « Rassurez-vous, dit-il, voici votre violon ; » celui-ci est l'imitation que j'en ai faite. Gardez-les tous les deux en » mémoire de cette aventure, et souvenez-vous quelquefois du res- » taurateur de votre instrument. » Paganini lui-même m'a rapporté cette anecdote. On comprend qu'un talent d'imitation tel que celui de M. Vuillaume pourrait être fort dangereux, si la probité de l'artiste n'égalait son talent.

Dans le temps même où Vuillaume faisait ses premières études sur la facture et les qualités des bons instruments italiens, Savart, enlevé trop tôt à la science de l'acoustique, qui lui doit de belles découvertes et d'importants travaux, Savart, dis-je, s'occupait sérieusement d'une théorie de la construction des instruments à archet. A vrai dire, cette théorie ne venait que de naître par les recherches de Chladni sur les phénomènes des plaques vibrantes. Les résultats de ces recherches furent le point de départ de Savart, et de nombreuses expériences le conduisirent à des découvertes préliminaires dont il se hâta trop de tirer des conséquences qui ne sont point exemptes d'erreur, comme on le voit dans ce passage du Mémoire qu'il publia en 1819 sur la con-

struction des instruments à archet : « Le tâtonnement et l'expérience » ont depuis longtemps amené les luthiers à l'emploi des tables minces, » *et ils ne se sont trompés qu'en les faisant voûtées*, dans l'intention, » sans doute, d'obtenir une plus grande résistance pour supporter la » pression des cordes. Mais il est évident, et il serait superflu d'en » donner des preuves, que les tables planes sont celles qui vibrent le » plus facilement quand elles sont fixées par leur contour; c'est-à-dire » celles qui se divisent le plus facilement en parties vibrantes en deçà » et au delà de l'axe qu'on peut supposer passer par ces tables; tandis » que les tables voûtées, comme celles qu'on a employées jusqu'à pré- » sent, sont loin de remplir aussi bien le même but, parce qu'étant » d'abord très-résistantes par elles-mêmes, elles le deviennent encore » plus quand elles sont fixées par tous les points de leur circonférence. » D'ailleurs une considération devrait suffire pour les faire rejeter; » c'est que les fibres du bois y sont tronquées de toutes les manières » possibles, ce qui fait que la régularité de l'élasticité, propriété sans » laquelle il n'y a point de son, s'y trouve détruite en partie, et que le » mouvement communiqué par le chevalet est bientôt éteint; de là le » son aigre, sec et faible de la plupart de nos instruments. »

Ainsi qu'on le voit, Savart réduisait tout d'un coup à rien l'art de la lutherie tel qu'il avait existé jusqu'à lui. Il voulait qu'on fît aux violons et aux basses des tables planes, qu'on ne les échancrât pas pour le passage de l'archet, afin que les fils du bois ne fussent pas coupés et n'interrompissent pas les vibrations; en un mot, il revenait au rebec. Son erreur provenait de ce qu'il n'avait fait ses observations que sur de mauvais instruments de pacotille, et que les beaux produits de l'art des Stradivari et des Guarneri lui étaient alors inconnus. Mais Savart était un savant véritable; il cherchait la vérité avec une sincérité parfaite, et ne craignait pas de se compromettre en reconnaissant une erreur et la désavouant. Il arriva précisément ce qu'on pouvait prévoir, c'est-à-dire que Savart et Vuillaume comprirent qu'ils avaient besoin l'un de l'autre. Le savant porta à l'artiste quelques principes certains et féconds, tandis que l'intelligent facteur d'instruments fournissait au savant une multitude de faits d'expérience, son habileté dans la pratique, et les plus beaux produits de la lutherie, comme objets d'étude et d'expérimentation. De l'association des travaux de ces deux hommes d'élite, chacun en son genre, est résulté, d'une part, la formulation par Savart de principes généraux, bases inébranlables d'une théorie positive de la construction des instruments à archet; de l'autre, une certitude non moins grande de bons résultats dans la construction pratique de ces mêmes instruments.

En 1838 et 1839, Savart fit au Collége de France un cours de physique expérimentale, particulièrement au point de vue de l'acoustique. Dans ce cours, il exposa les résultats des observations qu'il avait faites depuis vingt ans, c'est-à-dire depuis la publication de son Mémoire sur la construction des instruments à archet. Le journal scientifique intitulé l'*Institut* rendit compte alors des séances de ce cours, en donna des analyses et y joignit des extraits d'un nouveau Mémoire de Savart sur le violon, encore inédit. Je ne reproduirai pas ici ces analyses, qui sont beaucoup trop développées pour l'étendue de mes lettres, et je me contenterai de renvoyer aux numéros de l'*Institut*, relatifs à ce sujet (8e année, 1840, nos 319, 321, 323 et 327); mais je crois devoir rappeler quelques-uns des principes fondamentaux auxquels Savart est parvenu :

1° Le violon étant pris pour exemple, on voit qu'il est composé de deux tables. La supérieure est toujours en sapin et renforcée par une barre longitudinale. La table inférieure, appelée *le fond*, est en érable ou en hêtre. L'érable est préférable au hêtre. Les deux tables sont réunies au moyen de lames qu'on nomme éclisses. On leur donne de la solidité par de petites lames qu'on nomme contre-éclisses. Dans les angles formés par les différentes parties des éclisses, sont de petites pièces de bois destinées à donner de la solidité à l'instrument, appelés tasseaux. A la boîte du violon se trouve fixé un manche à l'extrémité duquel sont les chevilles par lesquelles les cordes sont tendues. Enfin, entre les deux tables et près de la pièce qui supporte les cordes et qu'on nomme le *chevalet*, se trouve placé un petit cylindre de bois qui les met en communication et qu'on nomme l'*âme*.

2° Toutes ces parties de l'instrument concourent à la production du son, à son intensité, à sa qualité. Un autre élément se combine avec ceux-là, à savoir : la masse d'air contenue dans la caisse de l'instrument. La condition nécessaire pour que la sonorité soit la meilleure possible dans ses diverses acceptions, est qu'il y ait homogénéité parfaite dans les fonctions de tous les éléments. Or, cette homogénéité existe quand les proportions sont telles, que les parties diverses de l'instrument sont dans leurs vibrations à l'unisson du ton naturel de la table d'harmonie. Pour avoir l'explication de ceci, il faut savoir que le bois de sapin de la table d'harmonie du violon étant mise en vibration par le frottement de l'archet, produit un son déterminé, par exemple *ut* La table du fond, en bois d'érable, étant séparée de la table supérieure, produit vraisemblablement un son différent; mais, mise en contact avec cette table d'harmonie par l'âme, elle fait des nombres de vibrations égales, et conséquemment se met à l'unisson. Ce n'est pas tout, car la masse d'air contenue dans la caisse de l'instrument doit aussi entrer en vibration, et le nombre de ses vibrations doit être tel que la résonnance de cette masse d'air soit à l'unisson du son déterminé de la table d'harmonie. S'il n'en était pas ainsi, si, par exemple, la masse était trop considérable ou trop petite, l'équilibre serait rompu, et la sonorité de l'instrument serait défectueuse. Un appareil très-simple, dont Savart donne la description, fournit le moyen de faire résonner la masse d'air contenue dans un violon et de s'assurer de son intonation. Par là on peut déterminer avec certitude quelle doit être la hauteur normale des éclisses pour que la masse d'air soit à l'unisson de la table d'harmonie et que l'homogénéité soit parfaite entre toutes les parties de l'instrument.

Un certain nombre de beaux violons de Stradivari ayant été démontés par M. Vuillaume, et soumis à l'analyse par lui et Savart, on a trouvé que tous sonnaient naturellement l'*ut* produit par 512 vibrations, ce qui correspond à l'*ut* bémol de l'époque actuelle. Certes, ce n'est pas là l'effet du hasard! Tous les violons de cet artiste sont en *ut*, parce qu'il a choisi son bois à ce diapason, et parce que les proportions qu'il donnait à ses instruments mettaient toutes leurs parties à l'unisson de cette note. Sans doute, il avait reconnu que cette intonation naturelle était nécessaire pour la qualité de son qu'il voulait produire Les violons de Guarneri ont un autre diapason; les Magini, un autre; enfin, les Amati, un autre. Tout bon instrument est dans un ton quelconque, c'est-à-dire que toutes ses parties sont harmoniques avec le son de la table. Du ton naturel de l'instrument bien construit dépend le caractère de la sonorité. C'est par leur diapason que les grands maîtres de la lutherie italienne ont donné aux produits de leurs ateliers, celui-ci un son brillant et de longue portée, celui-là un son moelleux et rond, cet autre une sonorité pénétrante et propre à l'expression mélancolique. Le sentiment particulier de chacun de ces artistes le portait à choisir un caractère de sonorité plutôt qu'un autre.

En possession de ce secret, M. Vuillaume comprit qu'il ne lui restait qu'à chercher des bois qui eussent toute la vétusté désirable, et qui lui permissent de produire par ses instruments telle qualité de son ou telle autre à volonté. Il partit aussitôt pour la Suisse, parcourant ce pays, entrant dans les moindres chaumières, et achetant les meubles ou les boiseries des chalets, lorsqu'il y avait reconnu les conditions d'une bonne sonorité. Il lui arriva même un jour d'obtenir du curé d'une petite paroisse la permission de faire enlever le plancher de sa chambre et de le faire remplacer par un autre. De retour à Paris avec ses trésors, il s'occupe immédiatement de la confection de machines à l'aide desquelles il forme et creuse une table d'harmonie de Stradivari, de Guerneri, ou de Magini, ou enfin d'Amati, à volonté, avec une précision que n'égalera jamais la main la plus habile. Enfin, les soins de cet artiste distingué se portèrent sur l'étude des vernis, et, par la persévé-

rance de ses recherches, il parvint à la reproduction parfaitement exacte de ces beaux vernis clairs et chatoyants qu'on admire dans les beaux instruments anciens. En l'état actuel de ses connaissances, M. Vuillaume n'a pas seulement la certitude de faire un Stradivari, un Guarneri, un Magini, un Amati, dont l'aspect trompera le connaisseur le plus expert par sa parfaite identité des moindres détails, mais il donnera à chacun de ces instruments le caractère de sonorité du maître dont il aura la forme extérieure, et attendu que ces résultats sont produits par des principes certains et avec des bois qui ont toute la vétusté désirable, les instruments conserveront toutes leurs qualités dans un siècle, à moins que des accidents ne le détériorent. Tous les préjugés à cet égard doivent disparaître.

Par les travaux dont je viens de rendre compte, M. Vuillaume a surtout rendu un service immense aux jeunes artistes, car il a mis à leur portée de bons instruments qui se conserveront et dont le prix est minime. La beauté et les excellentes qualités de ceux qu'il a mis à l'Exposition universelle ont excité l'admiration de tous les artistes. Tous ont été achetés immédiatement, et beaucoup d'autres lui ont été demandés. Sa collection exposée se composait : 1° de quatre violons, imitations parfaites des quatre grands maîtres italiens, Stradivari, Guarneri, N. Amati et G. P. Magini. Le timbre de chacun de ces maîtres est d'une identité absolue dans ces imitations ; 2° d'un *alto* modèle, de Stradivari, et dans les mêmes conditions ; 3° de deux basses, qui sont la reproduction exacte du fameux violoncelle de Stradivari, qui a appartenu à Louis Duport, et qui est aujourd'hui la propriété de Franchomme ; 4° de deux contre-basses sur le modèle de Stradivari, et faites avec le même soin, la même précision et le même vernis que les violons ; 5° et enfin, de l'*octobasse*, instrument nouveau, sur le modèle des contre-basses, mais dans les dimensions de 12 pieds d'élévation. Cet instrument est monté de trois cordes, *ré, sol, ut,* correspondant à l'*ut* de 32 pieds. On le joue avec un archet et par le moyen d'un clavier placé sur le talon du manche, au moyen de quoi on peut parcourir toute l'échelle chromatique sur les trois cordes. Cet instrument est destiné aux grands orchestres d'église ou de théâtre. Le son est vibrant, rond, énergique. C'est une voix nouvelle et puissante introduite dans la famille des instruments.

Le jury de l'Exposition, convaincu de l'importance des découvertes et des travaux de M. Vuillaume, lui a décerné la juste récompense de la grande médaille pour la catégorie des instruments à archet.

FÉTIS père.

PRIMES A L'ART DRAMATIQUE.

Avant de se retirer des affaires, M. Léon Faucher a voulu laisser un souvenir à l'art dramatique. On verra, par le rapport et l'arrêté qui suivent, dans quelle intention et en vertu de quelle espérance des primes sont instituées au profit de certains ouvrages, composés dans des conditions déterminées. Evidemment le ministre a eu surtout en vue les ouvrages qui se jouent sur nos grandes scènes littéraires ; cependant les scènes inférieures ne sont pas exclues du concours, et nous sommes même fondés à croire, d'après les termes de l'art. 5 de l'arrêté, que les pièces mêlées de couplets, c'est-à-dire le vaudeville, et à plus forte raison l'opéra et l'opéra-comique, sont admises à se présenter dans la lice et à disputer les prix.

RAPPORT AU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE.

Monsieur le Président,

On se plaint généralement de l'esprit qui inspire un grand nombre de nos pièces de théâtre ; on signale à la fois et l'abandon des grandes traditions littéraires et une certaine tendance à aborder les sujets scabreux pour éviter les sujets rebattus, à confondre le scandale avec la nouveauté, à présenter les choses au rebours de toutes les idées saines et reçues, à transformer, en un mot, la pratique d'un art élevé, la principale de nos gloires, le premier des plaisirs de l'esprit, en une école d'idées fausses et de mœurs douteuses. Ce n'est pas là seulement, disent les plus sévères, la décadence de l'art, c'est encore un péril pour l'ordre moral dans la société.

Je reconnais que ce jugement n'est pas exempt d'exagération ; on pourrait citer, en effet, les noms de quelques auteurs dramatiques, et ce ne sont pas les moins connus ni les moins aimés du public, dont les ouvrages et les succès sont à l'abri de tout reproche. On ne peut nier, en outre, que l'opinion publique, parfois si indulgente, ne se montre ici d'une susceptibilité qui n'irait à rien moins qu'à condamner les libertés les plus autorisées par l'usage et par l'exemple des grands maîtres, et à changer, jusqu'à un certain point, sous ce rapport, les conditions d'un art si difficile.

Mais, n'y eût-il que cela, fût-il vrai que le public soit devenu plus délicat et plus susceptible, fût-il vrai surtout que l'expérience des dangers que certaines doctrines font courir à la société ait rendu plus sensible l'inconvénient qu'il y aurait à ne pas fermer avec le plus grand soin, à ces utopies, la tribune retentissante des théâtres, ce ne serait qu'une raison de plus pour étudier les moyens d'encourager les écrivains à chercher le succès de leurs ouvrages dans un ordre d'idées et de sentiments plus conforme au bon goût et aux grands intérêts publics.

J'ai pensé, Monsieur le Président, que rien de ce qui pouvait contribuer à amener ce résultat salutaire ne devait être négligé, et je me suis demandé en particulier si, à côté du devoir que la loi impose à votre gouvernement de prévenir et de réprimer, suivant le cas les écarts auxquels se livreraient certains auteurs, il ne pourrait pas se donner la satisfaction de récompenser les efforts de ceux qui consacrent leurs travaux à des études plus saines et plus élevées.

Souvent, en effet, il faut bien le reconnaître, des œuvres consciencieuses et qui, dans d'autres temps, auraient suffi pour procurer à leurs auteurs une existence honorable, ne sont plus aujourd'hui pour eux qu'un honneur stérile ; et il n'est pas rare de voir de jeunes écrivains, découragés dès leurs premiers pas, contraints de demander à des productions frivoles, pour ne rien dire de plus, des résultats moins glorieux, mais plus lucratifs.

Les retenir dans la voie de l'art sérieux, c'est leur rendre à la fois service à eux-mêmes, aux lettres et à la société

L'Académie française, pénétrée de ces idées, a déjà deux fois, en 1845 et 1850, consacré un prix spécial à l'œuvre dramatique qui réunissait le mieux, selon les prescriptions du programme, l'intention morale à la poésie. Mais ce prix n'est pas l'objet d'une fondation permanente, et la libéralité de l'Académie est subordonnée à des conditions qui ne lui permettent pas de se renouveler souvent ; et, d'ailleurs, elle n'admet au concours que des ouvrages en cinq actes et en vers.

Ces œuvres capitales doivent naturellement fixer aussi toute votre attention, et mériter de votre part un généreux intérêt ; mais vous penserez, sans doute, Monsieur le Président, qu'il serait possible et utile d'étendre ces encouragements à tous les ouvrages dramatiques qui, dans tout autre genre et dans d'autres proportions, seraient distingués à divers titres par la solidité du fond ou par la pureté de la forme.

Aux auteurs dramatiques qui, entrant dans ces vues, auraient répondu avec succès à l'appel du gouvernement, on pourrait offrir des primes qui seraient en même temps une récompense pour les uns, un encouragement pour les autres, et pour tous un puissant mobile.

Mon ministère dispose de ressources suffisantes pour réaliser ce projet, que je médite depuis plusieurs mois.

D'une part, Monsieur le Président, aux termes de l'article 18 du décret rendu le 27 avril 1850, relativement à l'organisation de la Comédie-Française, une réserve sur la subvention de ce théâtre est annuellement prélevée pour les dépenses que le ministre de l'intérieur croirait utile d'autoriser, *dans l'intérêt du théâtre, en dehors ou en supplément des prévisions portées aux autres chapitres du budget.*

La quotité de ce crédit a été fixée, pour cette année, à 25,000 fr., et l'on ne pourrait mieux faire, à coup sûr, dans l'intérêt du théâtre, que d'en consacrer une partie à l'encouragement des écrivains qu'il importe de rattacher à notre première scène française et à ses traditions de bon goût et de saine littérature.

D'autre part, en ce qui concerne les ouvrages représentés ailleurs qu'au Théâtre-Français, les primes pourraient être imputées sur le fonds d'encouragement aux beaux-arts.

Les primes que je me propose d'établir, si vous en approuvez la pensée, pourraient donc être ainsi fixées :

1° Une prime de cinq mille francs pour l'ouvrage en cinq ou quatre actes, en vers ou en prose, représenté avec succès, pendant le cours de l'année, sur le Théâtre-Français, et qui serait jugé avoir le mieux satisfait à toutes les conditions désirables d'un but honnête et d'une exécution brillante ;

2° Une prime de trois mille francs pour l'ouvrage en moins de quatre actes, en vers ou en prose, également représenté avec succès, pendant le cours de l'année, sur le Théâtre-Français, et qui, dans des proportions différentes, serait jugé avoir rempli au plus haut degré les mêmes conditions ;

3° Une prime de cinq mille francs pour l'ouvrage en cinq ou en quatre actes, en vers ou en prose, représenté avec succès, à Paris pendant le cours de l'année, sur tout autre théâtre que le Théâtre-Français, ou même donné pour la première fois sur un théâtre des départements, et qui serait de nature à servir à l'enseignement des classes laborieuses par la propagation d'idées saines et par le spectacle de bons exemples ;

4° Une prime de trois mille francs pour l'ouvrage en moins de quatre actes, en vers ou en prose, représenté avec succès, pendant le cours de l'année, à Paris ou dans les départements, sur quelque théâtre que ce soit, autre que le Théâtre-Français, et qui, dans toute espèce de genre, dans les cadres même les plus restreints, aurait rempli au plus haut degré des conditions analogues.

Une commission serait chargée de faire l'examen préalable des ouvrages qui auraient été présentés au concours, et de soumettre au ministre de l'intérieur une liste des pièces sur lesquelles son choix se serait plus particulièrement porté.

En vous proposant d'accueillir et d'approuver les conclusions de ce rapport, j'ai l'honneur de mettre sous vos yeux, Monsieur le Président, le projet d'arrêté qui est destiné à les consacrer.

Veuillez agréer, Monsieur le Président, l'hommage de mon respectueux dévouement.

Le ministre de l'intérieur,
LÉON FAUCHER.

Approuvé :
LOUIS-NAPOLÉON BONAPARTE.

Ce rapport est suivi de l'arrêté suivant :

Le ministre de l'intérieur arrête :

Art. 1er. Une prime de cinq mille francs pourra être accordée chaque année, à titre d'encouragement, à l'auteur d'un ouvrage dramatique en cinq ou en quatre actes, en vers ou en prose, représenté avec succès, pendant le cours de l'année, sur le Théâtre-Français, et qui sera jugé avoir le mieux satisfait à toutes les conditions désirables d'un but moral et d'une exécution brillante.

Art. 2. Une prime de trois mille francs pourra également être accordée, chaque année, à l'auteur d'un ouvrage en moins de quatre actes, en vers ou en prose, également représenté avec succès, pendant le cours de l'année, sur le Théâtre-Français, et qui, dans des proportions différentes, serait jugé avoir rempli au plus haut degré les mêmes conditions.

Art. 3. La somme de huit mille francs, montant des deux primes ci-dessus, sera imputée sur le chapitre spécial ouvert chaque année au ministère de l'intérieur sur la subvention du Théâtre-Français, aux termes de l'art. 18 du décret du 27 avril 1850.

Art. 4. Une prime de cinq mille francs pourra être accordée, chaque année, à l'auteur d'un ouvrage, en cinq ou en quatre actes, en vers ou en prose, représenté avec succès à Paris, pendant le cours de l'année, sur tout autre théâtre que le Théâtre-Français, ou même donné pour la première fois sur un théâtre des départements, et qui serait de nature à servir à l'enseignement des classes laborieuses par la propagation d'idées saines et le spectacle de bons exemples.

Art. 5. Une prime de trois mille francs pourra également être accordée, chaque année, à l'auteur de l'ouvrage en moins de quatre actes, en vers ou en prose, représenté avec succès pendant le cours de l'année, à Paris ou dans les départements, sur quelque théâtre que ce soit, autre que le Théâtre-Français, et qui, dans toute espèce de genre, dans les cadres même les plus restreints, aurait, au plus haut degré, rempli des conditions analogues.

Art. 6. La somme de huit mille francs, montant des deux primes ci-dessus, sera imputée sur le fonds spécial d'encouragement aux beaux-arts.

Art. 7. Une commission nommée par le ministre de l'intérieur sera chargée de lui faire un rapport et de lui présenter une liste des ouvrages qui lui paraîtront remplir les conditions imposées.

Art. 8. Cette commission sera composée du directeur des beaux-arts, de quatre membres de l'Académie française et de quatre membres de la commission des théâtres désignés par le ministre de l'intérieur.

Art. 9. Le ministre de l'intérieur choisira sur la liste qui lui sera présentée par la commission les auteurs auxquels il adjugera les prix.

Art. 10. Les ouvrages présentés au concours devront être déposés chaque année, dans la dernière quinzaine de décembre, à peine d'exclusion, au ministère de l'intérieur, bureau des théâtres.

Paris, le 12 octobre 1851,

LÉON FAUCHER.

DE L'ANTIPHONAIRE DE SAINT-GALL.

Dans le n° 41 de la *Gazette musicale* j'ai commis une erreur que les lecteurs indulgents qui me connaissent et même ceux qui ne me connaissent pas me pardonneront, j'espère, sans difficulté. Voici comment elle est relevée par M. Daussoigne-Méhul, dans une lettre qu'il adresse à l'éditeur :

Liége, le 19 octobre 1851.

MONSIEUR,

Au début d'un article contenu dans votre n° du 12 de ce mois, un artiste également distingué par la politesse de son langage et la rectitude habituelle de ses jugements s'exprime en ces termes :

« Un rapport de M. Daussoigne-Méhul, inséré dans la *Gazette musicale* du » 5 octobre soulèverait, *si l'on en voulait examiner, phrase par phrase, le con-* » *tenu*, de longues et importantes discussions; *mais son auteur s'étant mis pru-* » *demment à l'abri* en déclarant qu'il n'entendait rien décider sur le fond » même de la question, c'est-à-dire sur la date et l'authenticité du manuscrit » (de Saint-Gall), ni sur la nature des pièces qu'il renfermait, je me contea- » terai donc, à mon tour, d'indiquer brièvement, etc., etc. »

Qu'il me soit permis de présenter d'abord une simple observation. Je concevrais que, sans connaître ma vie et la direction de mes travaux depuis vingt-cinq ans, l'honorable critique me rangeât parmi ces docteurs improvisés que la crainte retient à l'heure du combat dans la prévision d'une chute éclatante ! A cela, Monsieur, je n'opposerais pas un mot ; je n'ai jamais affiché de prétentions, et j'accepterais le brevet d'impuissance que me décerne publiquement M. de La Fage, si je n'avais à défendre ici les intérêts d'un tiers. Mais si l'envie me prenait d'accuser mon voisin de couardise, je croirais lui devoir l'exemple du courage en me précipitant dans la mêlée. Eh quoi ! l'honorable critique s'empresserait d'expliquer à un *professeur* la signification du mot *neume*, et il refuserait, parce que je ne l'ai pas fait, d'éclairer *le public* sur la date et l'authenticité d'un manuscrit célèbre ?

Pour moi, persuadé qu'un rapport n'exige pas les développements d'une thèse académique, j'ai mis de côté la plupart des questions que pourrait soulever le travail du R. P. Lambillotte, et, me bornant à effleurer les points historiques nécessaires à l'intelligence du fait principal, j'ai conclu en déclarant que la publication complète du manuscrit de Saint-Gall était digne de la protection d'un gouvernement éclairé. Mon office de rapporteur n'allait pas au-delà ! Je reçois de temps à autre, Monsieur, des commissions de même nature : M. de La Fage voudrait-il que je devinsse la terreur des ministres présents et à venir en leur adressant chaque fois un volume de 200 pages ?....

D'ailleurs, je n'avais à m'occuper ni de la *date*, ni de l'*authenticité* du manuscrit, par la raison que l'une et l'autre sont la conséquence d'un même fait, *l'envoi de ce manuscrit à Charlemagne par le chef de la chrétienté*. Or, cet envoi même est un point que traite *in extenso* le révérend Père, et que chacun peut apprécier en examinant les pièces du procès.

Je n'ajouterai qu'un mot : le manuscrit de Saint-Gall est reproduit avec une fidélité scrupuleuse dans l'ouvrage du R. P. Lambillotte, que M. de La Fage, préoccupé sans doute en parcourant mon rapport, représente à l'état de simple projet, quoique j'en aie indiqué nettement la *date* et le *lieu* (1). Que l'honorable critique consente à examiner de près cet ouvrage : alors même qu'il n'adopterait point les conclusions de l'auteur, il comprendra par quel dévouement à la science et par quels sacrifices de fortune cet auteur estimable a

(1) C'est par suite d'une erreur typographique que ces particularités ont été omises. (*Note de l'éditeur.*)

conquis le droit de présenter son travail au public Je ne veux ici m'établir le prôneur, ni l'accusateur de personne. Je n'ai jamais eu l'avantage de voir le père Lambillotte; je n'ai pas plus l'honneur de connaître M. de La Fage, mais je le sais homme de cœur et d'équité; c'est pourquoi, le cas échéant, je n'hésiterais pas à lui rappeler le mot de Thémistocle :

« Frappe, mais écoute ! »

En vous priant, Monsieur, de faire insérer dans votre plus prochain numéro cette lettre, que réclament les intérêts du Père Lambillotte, j'ai l'honneur de vous offrir la nouvelle assurance de mes sentiments les plus distingués.

DAUSSOIGNE-MÉHUL.

En dépit de mes fréquentes absences, et même de la dernière, qui a duré trois ans, je ne crois pas avoir tout à fait oublié la langue de mon pays, et j'avoue qu'en relisant avec attention et à plusieurs reprises le rapport de M. Daussoigne-Méhul, si je ne savais pas aujourd'hui que le travail du père Lambillotte a été réellement publié, je supposerais encore que cette publication est à faire, et qu'on en fait la proposition au ministre, bien qu'effectivement il n'en soit rien.

Au reste, si j'ai mal lu le rapport de M. Daussoigne, je n'ai point, à ce qu'il paraît, été le seul; et, chose étrange, lui-même ne l'a pas bien lu, ou du moins pas bien relu. Il affirme que *la date et le lieu* de la publication sont *nettement indiqués*; je prie quiconque voudra par lui-même vérifier le fait, d'examiner le texte dudit rapport tel qu'il existe dans la *Gazette* du 5 octobre, et s'il y trouve quelque chose de semblable, c'est qu'il aura de meilleurs yeux que moi.

Dans sa lettre, M. Daussoigne touche d'autres points sur lesquels, je l'avoue, je ne saurais comprendre sa susceptibilité. En parlant de sa *prudence*, je croyais, sur l'honneur, faire un éloge de son bon sens, de sa modestie, de sa circonspection : sont-ce donc là des qualités si communes aujourd'hui, ou bien tellement passées de mode qu'on ne les remarque plus dans celui qui a l'avantage de les posséder ? Je n'ai jamais eu la moindre idée de donner ni à lui, ni à qui que ce soit, des *brevets d'impuissance*; je n'ai point pris de grades à cet effet, et franchement, M. Daussoigne me fait ici *chancelier* d'un ordre que je ne connais point. Et puis, supposant que je l'aie taxé de *couardise* (ce qui n'était nullement dans ma pensée), il donne quasi à entendre que je n'en serais pas exempt moi-même, et que *je devrais donner l'exemple du courage en me précipitant dans la mêlée*. Oh ! oh ! une mêlée à propos de *neumes*, cela serait sérieux, bien que parfois l'escrime des combattants pût bien un peu prêter à rire aux juges du tournoi. M. Daussoigne me donne de l'éperon dans le flanc; il ne veut pas que j'imite ses réticences à l'endroit de l'Antiphonaire de Saint-Gall et que j'en dise mon avis; et qui donc lui a dit que je n'étais pas disposé à le faire ? Je suis tout prêt, comme les neumes, à descendre en *champ libre* et en *champ clos*.

Cet estimable artiste s'est également mépris, s'il a cru que j'aie entendu faire la moindre critique de son rapport; il n'avait pas besoin, à ce propos, de se justifier par la crainte de devenir *la terreur des ministres*. Je crois qu'il s'abuse fort là-dessus : les rapports, longs ou courts, demandés ou présentés, les ministres, d'ordinaire, ne les lisent point. Tout le monde sait cela, et le fait est passé en usage.

En finissant sa lettre, M. Daussoigne, en me reconnaissant du *cœur* et de l'*équité*, me dédommagerait amplement, au cas où il aurait pu croire un instant que par intervalles et sur certains points j'étais quelque peu *couard*. Il me rappelle, à cette occasion, le mot de Thémistocle. S'il me connaissait davantage, il saurait que je n'ai guère *frappé* que les pupitres sur lesquels j'ai battu la mesure, et que j'*écoute* très-volontiers tout le monde, surtout quand on parle avec autant de convenance et d'urbanité que M. Daussoigne-Méhul, qui n'est pas seulement neveu d'un compositeur illustre, mais lui-même compositeur et professeur très-distingué.

L'éditeur de la *Gazette* a reçu du père Lambillotte une réclamation conçue dans des termes fort simples et fort convenables, qui deviennent inutiles après l'insertion de la lettre de M. Daussoigne M. Lambillotte ajoute qu'il n'a point demandé d'aide au gouvernement pour la publication dontil s'agit. En le supposant, je n'avais voulu rien dire qui pût lui être désagréable. S'il eût demandé un secours pour cet objet, il n'eût fait qu'un acte fort naturel et fort légitime, mais il n'en avait pas besoin; c'est la société à laquelle il appartient qui a fait toutes les dépenses.

Il faudrait peut-être que je dise ici quelque chose d'un article des plus outrecuidants, dont je n'ai eu que fort tard connaissance, et que j'ai été bien surpris de trouver dans un journal avec les directeurs duquel je n'avais jamais eu, jusqu'à présent, que les meilleures relations. Cet article est signé Vital Antoine. Mais je reçois à l'instant, de M. Lambillotte une lettre dans laquelle il me témoigne le désir que la première lettre qu'il avait écrite ne soit point imprimée. Elle est accompagnée d'un magnifique exemplaire de son édition de l'*Antiphonaire de Saint-Gall*, dont je reparlerai. Ah ! si je voulais maintenant tirer vengeance de M. Vital Antoine, que je l'aurais belle ! Et peut-être bien m'en passerai-je la fantaisie, car je ne vaux pas mieux qu'un autre. Mais que M. Antoine se rassure, la lettre de M. Lambillotte fait de moi et de mes travaux un éloge que je voudrais mériter; elle me pénètre de reconnaissance, mais elle est assurément conçue en termes trop flatteurs pour que je songe à la rendre publique.

ADRIEN DE LA FAGE.

MADEMOISELLE GRAEVER.

La personne qui porte ce nom est une jeune Hollandaise, virtuose, pianiste-compositeur, qui croit, et elle n'a pas tort de le croire, que c'est plutôt dans Paris que dans Amsterdam que naît, se forme, se perfectionne toute réputation, qui part de là pour faire le tour du monde artistique.

Mlle Madeleine Graever ou Graiv..., — prononcez comme vous pourrez ou comme vous voudrez, — est donc venue dans Paris pour s'y faire entendre; et comme il est dans la mission de la *Gazette musicale* de signaler tout ce qui a paru ou même paraîtra de bon, de vraiment distingué dans l'art, nous croyons pouvoir dire que cette jeune pianiste ne trouvera que des approbateurs dans ses auditeurs, car elle exécute d'un style net et brillant les fugues de Sébastien Bach, les sonates de Mozart, celles de Beethoven, et la musique de nos compositeurs actuels, avec des doigts merveilleusement exercés au mécanisme moderne. Ce qui distingue la jeune et nouvelle virtuose de la plupart des pianistes, c'est que son jeu est coloré, animé, passionné même; elle sent vivement, profondément, en véritable artiste. Dans des romances sans paroles, dans une rêverie au bord du Rhin de sa composition, elle prouve qu'elle s'est familiarisée avec l'art d'écrire, de tirer parti d'une pensée avec clarté, logique et poésie, et d'en charmer ses auditeurs. Si, pour satisfaire aux droits de la critique, on peut trouver quelque chose à redire à cette charmante compatriote d'Erasme et des plus belles tulipes de l'Europe, c'est de posséder un nom qu'on ne sait comment prononcer.

Mais qu'importe un nom douteux, quand le talent est positif? Mlle Graever a formé le sien aux leçons de presque tous nos grands artistes, à commencer par Moschelès et Liszt. C'est ce dernier principalement qu'elle semble avoir pris pour modèle, en appliquant sa méthode à l'exécution des œuvres classiques. Mlle Graever attaque la note d'une manière tout à fait originale. Dans les traits, elle conserve la puissance jusqu'à la fin, et quand elle s'arrête, on est convaincu que ce n'est pas par fatigue; on sent qu'elle aurait pu continuer longtemps encore.

Avec les qualités dont la nature l'a douée, avec les études qui les ont développées, agrandies, Mlle Graever est parvenue à réaliser un idéal qui n'appartient qu'à elle, et par conséquent elle a droit de compter sur des succès que nul ne pourra lui contester.

DEUX MOTS DE RÉPONSE.

Nous aussi, nous avons peu de goût pour les polémiques de journal à journal, et nous l'avons prouvé de reste, en laissant passer sans y faire la moindre attention, nous ne dirons pas les critiques, mais les incroyables attaques et les calomnies plus incroyables encore que la *France musicale* se permet envers les hommes illustres, les artistes éminents, que l'Europe admire, que nous révérons et que nous aimons. Peu nous importe que ce journal conteste et nie les succès les mieux établis, dénigre les œuvres les plus populaires; mais ce qui nous paraît au moins singulier, c'est que ce même journal, qui se permet tout, jusqu'à l'outrage, ne puisse rien tolérer, même la citation de quelques lignes d'un journal étranger qui blesse ses sympathies ; c'est que, dans l'article même où il réclame contre ces lignes, contenant une appréciation purement artistique, il lance encore des imputations d'autant plus graves qu'elles sont complétement fausses, et réponde à une simple critique par de choquantes personnalités !

De pareils procédés ne se qualifient pas ; chacun les juge et en tient compte à qui de droit. Que Verdi soit un homme loyal, personne ne le nie ; mais que ses opéras soient des chefs-d'œuvre et son génie un article de foi, ceci est une autre affaire. La *France musicale* ne souffre pas qu'on en doute et foudroie à l'instant quiconque a le malheur de toucher à son arche sainte. Elle imagine que si l'on critique Verdi, c'est qu'on en a peur. Elle s'écrie, en s'adressant à un critique assez malheureux, comme nous, pour ne pas adorer le fétiche : « Mais il est » donc bien redoutable, ce musicien, etc. » C'est une supposition toute gratuite : Verdi ne fait peur à personne. Nous le craignons si peu, que nous désirons sincèrement qu'on joue à Paris beaucoup de ses ouvrages, surtout des derniers, que l'on dit les meilleurs; au moins nous saurons à quoi nous en tenir, et s'ils sont beaux, nous les applaudirons de grand cœur ; s'ils ne valent pas mieux que les autres, nous le dirons aussi librement.

Jusqu'à nouvel ordre, voici notre opinion sur Verdi ; et elle ne date pas d'hier, elle ne se rattache à aucun motif particulier. Verdi est le premier ou plutôt le seul compositeur italien de la période actuelle. Il est donc tout simple que ses ouvrages obtiennent du succès en Italie, où l'on ne joue à peu près que lui, dans un pays qui ne connaît pas d'autre musique ; mais partout ailleurs, où l'on connaît autre chose, en France, en Angleterre, en Allemagne, Verdi ne réussit nullement, et pourquoi ? parce qu'il n'a pas la grande qualité que l'on demande à la musique italienne, que les maîtres italiens ont possédée pendant des siècles et qui les a illustrés dans l'univers : l'invention mélodique. Qu'est-ce qu'un compositeur italien dont on ne connaît pas une mélodie? La cavatine de *Tancrède* se chantait par toute la France, avant qu'on y eût prononcé le nom de Rossini.

NOUVELLES.

*** C'est mercredi prochain que la reprise de la *Reine de Chypre* doit avoir lieu pour le début de Mme Tedesco dans le rôle de Catarina. Roger fera sa rentrée dans celui de Gérard, et Massol chantera celui de Lusignan.

*** L'Alboni a chanté trois fois de suite pour ses adieux au public parisien, lundi dans la *Favorite*, mercredi dans la *Corbeille d'oranges*, et vendredi dans le *Prophète*. La foule s'est pressée pour l'entendre, et jamais l'admirable cantatrice n'a été plus chaudement applaudie. Son départ ne laissera parmi nous que des regrets.

*** *Vert-Vert*, le ballet nouveau, ne tardera pas à paraître, avec la nouvelle danseuse. Mlle Priora. Le rôle de Vert Vert sera rempli par Mlle Plunkett.

*** Le *Prophète* sera représenté à Lyon vers la fin de novembre. Georges Hainl, l'excellent chef d'orchestre, s'occupe activement des études de ce grand ouvrage.

*** L'ouvrage en trois actes de MM. de Saint-Georges et Limnander, sera donné dans une quinzaine de jours sous le titre du *Château de la Barbe-Bleue*. Mme Ugalde en jouera le principal rôle : M. Dufresne, le nouveau ténor, y débutera. Hermann-Léon, Sainte-Foy et Mlle Lemercier rempliront les autres rôles.

*** L'*Amant jaloux*, de Grétry, a repris place au répertoire; on l'a représenté deux ou trois fois avec *Joseph*.

*** Le succès obtenu par Mlle Talmon dans le *Concert à la cour* s'est confirmé à la seconde et à la troisième épreuve. C'est une jeune et jolie actrice de plus.

*** C'est Duvernoy qui, dimanche dernier, a remplacé Coudere dans *Joseph*, et a joué le rôle de Siméon. En rendant service à l'administration, l'excellent acteur-professeur s'en est rendu un à lui-même. Il était impossible de montrer à l'improviste plus d'intelligence et de talent.

*** La rentrée de Battaille, qui devait reparaître cette semaine dans le rôle de Falstaff, du *Songe d'une nuit d'été*, est remise à mardi prochain.

*** Le répertoire de la semaine au Théâtre-Italien s'est composé de *Lucrezia Borgia* et de *Lucia di Lammermor*. — *Sémiramide* doit être bientôt donnée avec Mme Barbieri-Nini et pour les débuts de Belletti.

*** Mlle Sophie Cruvelli n'est pas encore arrivée : on l'attend de jour en jour.

*** Mme Sontag est attendue à Dresde.

*** Le retour de Jenny Lind en Europe ne sera pas aussi prochain qu'on l'annonçait. La célèbre cantatrice, libre cette fois de l'onéreuse protection de M. Barnum, vient de commencer une nouvelle tournée musicale qui pourrait bien la retenir de longs mois encore de l'autre côté de l'Atlantique.

*** Le théâtre de l'Opéra-National répète activement la *Perle du Brésil*, opéra en trois actes, dont la musique est de Félicien David. On y prépare aussi le *Mariage en l'air*, opéra nouveau, et *Maison à vendre*, ouvrage tombé dans le domaine public.

*** Nous étions bien sûrs qu'il n'y avait rien de vrai dans le prétendu assassinat du ténor Fraschini par son camarade, l'excellent Cullini. L'*Indépendance belge* dément elle-même cette nouvelle, d'après le journal de Trieste, où elle l'avait puisée. Les deux artistes ont écrit ensemble au *Diavoletto* : c'est le titre de ce journal.

*** Le samedi de l'autre semaine, les directeurs de tous les théâtres de Paris ont été mandés au ministère de l'intérieur pour y discuter la question de la dimension des affiches de spectacle.

*** Un nouveau traité pour la garantie internationale de la propriété littéraire a été signé, le 21 de ce mois, par les plénipotentiaires des deux gouvernements de France et de Hanovre, dans la capitale de ce royaume. Comme l'ont déjà fait remarquer plusieurs journaux, ce traité est la continuation d'une pensée dont l'exécution a commencé dans les stipulations récemment conclues avec la Sardaigne et le Portugal, et celles qui le seront bientôt avec l'Autriche. Ne pouvant amener le gouvernement belge à détruire le grand atelier de contrefaçon établi sur son territoire, les autres gouvernements se liguent entr'eux pour élever une barrière contre l'introduction des produits contrefaits. La France a pris l'initiative de cette croisade d'un nouveau genre, et son action sera d'autant plus efficace que si, d'une part, elle avait à souffrir de la contrefaçon, de l'autre, il faut le dire aussi, elle ne laissait pas que d'en profiter, en la pratiquant à l'égard des productions littéraires et musicales de l'Angleterre, de l'Allemagne, de l'Italie et autres pays.

*** Par décret de M. le Président de la République, M. Léon Faucher vient d'être promu au grade de commandeur de la Légion-d'honneur, « à raison des services extraordinaires qu'il a rendus à l'Etat comme ministre de l'intérieur. »

*** Gottschalk est en Espagne, et s'y fait entendre avec tout le succès qu'il devait se promettre. Dans son troisième et dernier concert à Bilbao, il a joué les *Bois*, de Prudent, qui ont produit un effet immense, comme à ses précédents concerts donnés à Bordeaux, Tarbes et Bayonne. Il avait joué d'abord la *Somnambule* et les *Puritains*, du même maître, et se disposait à y joindre le morceau sur *Lucie*, qu'on lui demandait partout. Il doit être actuellement à Madrid.

*** Dimanche dernier, 26 octobre, la statue de Guillaume le Conquérant a été inaugurée à Falaise, sa ville natale, en présence d'une population nombreuse accourue de tous les points de la Normandie. Plusieurs discours ont été prononcés, notamment par M. Guizot, et ensuite on a exécuté une cantate composée pour la circonstance. Les paroles sont de M. Travers, professeur à la faculté des lettres de Caen, et la musique de M. Auber, notre illustre compositeur, qui, comme on le sait, a vu le jour dans cette partie de la France. Les chanteurs étaient accompagnés par la musique du régiment en garnison à Caen.

*** L'Association musicale de Lille va sous peu inaugurer sa belle salle de concerts. Elle fait honneur à l'architecte et au goût artistique de cette Société, qui compte plus de 1,200 membres honoraires. Lille possède actuellement deux salles de concerts comme il n'en existe encore nulle part. Leur sonorité et les bonnes conditions d'acoustique ayant été appréciées, bien des villes les prendront pour modèle. Wazemmes fait construire une salle semblable. Les artistes de l'Association des fanfares, pour remercier M. Lepercq, leur président, se disposent à poser la première pierre de leur monument avec éclat le jour qu'ils donneront leur concert au profit de l'œuvre de Saint-Vincent de Paul.

*** Dimanche prochain, 9 novembre, un grand concert sera donné dans la salle du Casino-Paganini, à une heure précise, sous la direction musicale de M. A. Malibran. On y exécutera *Ruth et Booz*, symphonie vocale et dramatique (sans accompagnement) en trois parties, paroles de M. Eugène Villemin, musique d'A. Elwart. M. Masson et Mlle Fraissinet chanteront les solos.

*** L'*Album 1852* du comte Eugène de Lonlay vient de paraître ; il se compose de douze romances inédites : musique de MM. de Flotow et Boïeldieu, A. Morel, Ch. Delioux, Malliot, Au. Cressent, A. de Croisilles, etc. Les titres de ces douze romances sont : *Vergiss mein nicht*, la *Boucle de cheveux*, *chanson*

vénitienne, le *Timbalier du roi*, les *Deux mansardes*, *Rêve de bonheur*, *Campanelle*, l'*Aumônier du bâtiment*, le *Troïka*, la *Reine des bois*, le *Brin d'herbe* et l'*Océan*.

*** Nous réparons une omission bien involontaire. En donnant la liste des grandes médailles décernées aux exposants français dont les travaux intéressent l'art musical, nous avons nommé MM. Erard, Sax et Vuillaume. A ces trois noms, il faut ajouter celui de M. Ducroquet, pour la fabrication des orgues et l'application du levier pneumatique à cet instrument.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 25 octobre. — En se rendant à Berlin, Meyerbeer a passé par notre ville, et il y a été l'objet d'une ovation tout-à-fait imprévue. Nous sortons de la deuxième représentation de *Lucie de Lammermoor*, par Mlle Caroline Duprez; l'illustre auteur de *Robert le Diable*, des *Huguenots* et du *Prophète* y assistait, blotti au fond d'une première loge, derrière deux étrangers qui ne soupçonnaient guère un tel voisinage. Meyerbeer avait voulu garder le plus strict incognito, mais il avait compté sans le contrôle qui l'avait reconnu au passage. La nouvelle de sa présence s'étant répandue dans la salle avec la rapidité de la lumière électrique, tous les regards de se porter, toutes les lorgnettes de se braquer sur cette loge. M. Hanssens bientôt informé de cette circonstance, donna l'ordre de chercher à la bibliothèque les parties du *Prophète*, et, à peine le rideau s'était baissé sur le deuxième acte de *Lucie*, qu'il se relevait pour nous faire entendre le trio de l'entrée des anabaptistes, et le chœur magique, sublime d'entraînement, qui le suit. Cet hommage improvisé, rendu au génie et à la gloire de Meyerbeer, a été enlevé avec une chaleur, une verve, une vigueur, un ensemble d'exécution qui font honneur à l'orchestre dirigé par M. Hanssens, aux chœurs et à MM. Belval, Aujac et Cannis. M. Belval seul avait eu le temps de revêtir le costume d'anabaptiste; M. Aujac, l'Arthur voué au poignard de Lucie, et M. Cannis, que le hasard venait d'amener au théâtre, s'étaient drapés à la hâte dans des manteaux *couleur de muraille*. Rien de plus original que de voir les seigneurs de l'opéra de Donizetti armés de bâtons, de pelles, de pioches, de haches, et ces dames couvertes de velours et de satin s'unissant à eux pour l'exaltation du principe : *Guerre aux châteaux, paix aux chaumières*. Le chœur terminé, l'auditoire tout entier s'est levé pour applaudir des mains et de la voix, et force a été à Meyerbeer de s'arracher à l'obscurité de son petit coin et à se lever pour saluer les spectateurs et les artistes qui prenaient part eux-mêmes à l'ovation décernée au grand compositeur. Celui-ci avait voulu d'abord se soustraire à cette manifestation, et dès les premiers accords du *Prophète*, il se disposait à sortir de la loge, quand survint M. Fétis père, directeur du Conservatoire royal de musique, qui le retint. Meyerbeer s'est retiré immédiatement après, donnant le bras à M. Fétis, au milieu des témoignages de respect et d'admiration des spectateurs qui se trouvaient sous le péristyle du théâtre, et il est retourné à l'hôtel de Suède où il est descendu. Nous savons que Meyerbeer s'est montré fort sensible au glorieux accueil qu'il a reçu, et qu'il a parlé dans les termes les plus flatteurs des artistes qu'il avait entendus, des masses chorales et de l'orchestre. Quant à Mlle Caroline Duprez, qui s'est surpassée, s'il est possible, elle peut être fière des bravos que nous lui avons vu prodiguer par Meyerbeer, avant sa découverte officielle. Le suffrage de Meyerbeer doit être aussi précieux à Mlle Caroline Duprez que celui de Michel-Ange l'était à Rolla! A la fin de la scène de folie, Lucie a été unanimement redemandée, et une couronne de laurier est venue tomber à ses pieds.

*** *Anvers*, 22 octobre. — Un élève du Conservatoire de Paris, Armandi, vient d'obtenir un grand et légitime succès dans le rôle de Gennaro, de *Lucrezia Borgia*.

*** *La Haye*, le 17 octobre. — En attendant l'opéra couronné, le *Roi de Bohême*, du jeune Martin Lazare, nous avons assisté, le samedi 11 du courant, à la première représentation du *Trompette de M. le Prince*, opéra-comique en un acte, de M. Mélesville, musique de M. C. Van der Does, pianiste de la cour, qui a remporté un succès honorable. C'est le même libretto que celui sur lequel M. Bazin a écrit à Paris une partition si remarquable. Le public, assez nombreux, ne s'est pas montré avare d'applaudissements. M. Van der Does a complété ses études à l'école royale de musique de la Haye, sous la direction de M. Lubeck père, son fondateur. Il n'a emprunté dans ses derniers ouvrages que très-rarement au système de l'école allemande. Sans tenter précisément cette fusion intime de la mélodie et de l'harmonie de ces deux écoles, l'ouverture et toute la partition de *Trompette* sont d'un incontestable mérite. La trompette guerrière de M. Bolten y retentit d'une manière agréable sans vous a sourdir. Des mélodies charmantes, légèrement et savamment travaillées dans leurs accompagnements, reposent l'oreille de la musique quelquefois martiale

*** *Berlin*. — *Casilda*, opéra du duc de Saxe-Cobourg, doit être joué pour la fête de la reine. On annonce la reprise très-prochaine du *Dieu et la Bayadère*, par Auber; et du *Postillon de Lonjumeau*, par Adam. — Mlle Brzowska, pianiste distinguée, et Mme Schutz-Oldosi, se sont fait entendre devant quelques personnes invitées. La première a joué par faitement la marche funèbre de Chopin, son nocturne en *si* majeur, et le morceau de bravoure, de Liszt, sur *Lucie*. Quelques airs italiens et des romances de Kucken, chantées par Mme Schutz-Oldosi, ont permis de juger son excelente méthode.

*** *Stuttgardt*, 21 octobre. — Une mort prématurée vient d'enlever, à l'âge de dix-huit ans, un musicien distingué, M. Charles Eschborn, qui, malgré son extrême jeunesse, avait obtenu au concours, en janvier dernier, la place de directeur de la musique de notre théâtre royal. M. Eschborn, fils d'un maître de chapelle de Cologne, avait fait ses études au Conservatoire de musique de Paris. Au concours de 1848, il y avait obtenu l'accessit, et à celui de 1849, le premier prix d'harmonie et d'accompagnement pratique. Il était élève de M. Bazin, et il laisse plusieurs compositions parmi lesquelles se trouvent deux symphonies à grand orchestre qui ont été accueillies avec une haute faveur en Allemagne, et qui donnaient l'espérance que leur auteur se placerait au rang des compositeurs les plus éminents de son pays.

— M. Kucken vient d'être attaché comme maître de chapelle au théâtre royal de cette ville.

*** *Zurich*, 26 octobre. — Le roi de Saxe a accordé grâce pleine et entière au compositeur Richard Wagner, condamné, pour participation à l'insurrection de Dresde en 1848, à un long emprisonnement, et qui actuellement réside à Zurich comme réfugié.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Le Guide musical de l'enfance, suite des Concerts des enfants, par Mlle H. ROBERT-MAZEL. Tout ce qui a paru de plus facile jusqu'à ce jour. Se trouve chez l'auteur, *passage Colbert, escalier E.*

Cet ouvrage a été approuvé par le comité du Conservatoire national de musique et de déclamation.

Signé : Auber, directeur président; Edouard Monnais, commissaire du gouvernement; F. Halévy, Ad. Adam, Ambroise Thomas, Louis Perrot, Zimmerman, Ponchard, Girard.

COURS DE PIANO destiné aux jeunes artistes et dirigé par une élève de KALKBRENNER. — Prix : 25 fr. par mois. — S'adresser au bureau de la *Gazette musicale*.

Publié par BRANDUS et Ce, Editeurs.

TULOU.

AIR VARIÉ POUR FLUTE

Avec accompagnement de Piano ou d'Orchestre, composé pour les Concours du Conservatoire de 1851.

Op. 98. — Prix : Avec Piano, 9 fr. — L'Orchestre seul, 9 fr.

90 NOUVELLES ÉTUDES JOURNALIÈRES

POUR LE PIANO

PAR

CH. CZERNY.

Op. 820. — Prix : 12 fr.

Pour paraître le 1er Décembre :

ALBUM

DE

TH. LABARRE ET E. DASSIER,

CONTENANT

DOUZE ROMANCES

Avec accompagnement de Piano,

Avec dessins de MM. MOUILLERON, Céleslin NANTEUIL, Victor COINDRE et TEICHEL.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 45. 9 Novembre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Schurfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Seidesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sussetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Exposition universelle de Londres (10e lettre), par **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra, reprise de la *Reine de Chypre*, début de Mme Tedesco. — Roger, Massol, etc. — Encore sur l'Antiphonaire de Saint-Gall. — Médailles décernées aux exposants à Londres. — Correspondance. — Nouvelles et annonces.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(DIXIÈME LETTRE) (1).

Monsieur,

Les souvenirs historiques que réveillent en notre esprit les noms de certains lieux font naître quelquefois d'assez singulières déceptions! Je me souviens que lorsque je visitai Rome pour la première fois, le cœur me battait aux approches de cette reine du monde. Je voyais de loin se lever devant moi les ombres des grands hommes auxquels elle doit les illustrations de son histoire, ainsi que des historiens et des poëtes qui avaient charmé ma jeunesse. J'arrive enfin à la porte du Peuple, et je tombe au milieu d'une multitude compacte de capucins et de rustres qu'attirait au dehors je ne sais quelle cérémonie! Dans un ordre de choses moins élevé, j'ai ressenti je ne sais quoi d'analogue à l'Exposition universelle, en lisant le nom de *Crémone* au-dessus d'un violon. Crémone! patrie des Amati, des Stradivari, des Guarneri! Crémone qui, pendant deux siècles, inondas l'Europe d'instruments admirables, tu existes donc encore? Ta génération actuelle marche donc sur les traces de ses ancêtres? Voyons; approchons avec respect de ce violon fabriqué par M. Cerutti. Mais que vois-je? les formes les plus vulgaires, les proportions les plus hétérogènes, les détails les plus négligés; un instrument, enfin, digne des ateliers champêtres de la Lorraine! *Sic transit gloria mundi!* A Rome, des capucins; à Crémone, des sabots.

La Crémone du XIXe siècle, c'est Paris. Les commencements de sa gloire dans la lutherie ont été modestes. Sans avoir de notions bien précises de ce qui peut produire des instruments d'une qualité supérieure, quelques-uns des luthiers de Paris avaient compris, dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, que l'imitation des bons instruments italiens était ce qu'on pouvait faire de mieux, dans l'ignorance où l'on était des principes de la construction de ces instruments. Un événement inattendu étàit venu tout à coup donner le moyen de rendre l'imitation plus exacte. Longtemps on n'avait rien imaginé de mieux, pour raccommoder un violon dont un accident avait fendu la table d'harmonie, que d'introduire dans la fente, le plus adroitement possible, de la colle, et quelquefois de boucher la cassure avec une languette. Un luthier assez obscur, nommé *Namy*, fut le premier qui eut la hardiesse de détabler les instruments de prix pour y faire des réparations, et qui le fit avec assez d'adresse pour ne pas les endommager. Il poussa même la témérité jusqu'à les rebarrer lorsqu'il en avait reconnu la nécessité. Or, dès qu'on put examiner à loisir tous les détails de la facture intérieure des violons, des violes et des basses des grands maîtres, les imitations furent plus exactes et les résultats furent meilleurs. Ainsi, Finth, ouvrier allemand, qui s'était fixé à Paris, prit pour son modèle Stradivarius, et eut beaucoup de vogue pendant un certain nombre d'années. Saunier, élève de Lambert, dont le talent était fort supérieur à celui de son maître, s'était fait le copiste d'Amati, qui, de son temps, était le plus estimé des artistes de Crémone. Au commencement de ce siècle, le célèbre violoniste, Rodolphe Kreutzer, fit aux violons de Picte une réputation qui ne s'est pas soutenue. Enfin, Lupot, le plus habile de tous les luthiers, fut aussi le plus adroit imitateur des anciens maîtres, et a laissé des instruments estimés.

Cependant de toutes ces imitations ne sont pas résultés des produits égaux en valeur aux violons, aux violes, aux basses de Stradivari, de Guarneri ni de Magini. C'est que, dans les détails de la forme, on ne possédait qu'un des éléments qui concourent à donner à ces instruments leurs excellentes qualités. J'ai dit, dans ma lettre précédente, quelles sont les autres conditions, et par quelle suite d'expériences on est parvenu à leur découverte. J'ai dit, enfin, comment M. Vuillaume a résolu complétement le problème de la facture des instruments à archet. On lui a longtemps contesté ses succès; je ne serais pas étonné que, nonobstant l'éclatante victoire qu'il vient de remporter à l'Exposition universelle, et malgré les explications que j'ai données, on ne les lui contestât encore; car lorsque la vérité rencontre en son chemin l'intérêt armé de ses ruses et secondé par la mauvaise foi, elle n'en triomphe que lorsque le temps est venu à son secours. Au surplus, M. Vuillaume est de ces hommes qui ne s'occupent pas de ce qui se passe autour d'eux, et qui marchent droit au but qu'ils se sont proposé. Plus de deux mille instruments sortis de ses ateliers et construits d'après son système, indiquent suffisamment l'estime que leur accordent et les artistes et le public. Pour égaler ses produits, il faudra se diriger par les mêmes principes, et se persuader qu'il n'en est pas d'autres par lesquels on puisse réussir. Nous ne sommes point encore arrivés là. Dans tout ce qui me reste à dire des instruments de cette espèce, j'aurai donc à parler de violons, de violes, de basses plus ou moins bien travaillés; mais je n'aurai à signaler dans aucun la réunion de conditions normales qui, seules, peuvent produire des instruments complétement satisfaisants.

M. Bernardel, de Paris, a envoyé à l'Exposition universelle des violons, violes et basses de bonne qualité : instruments bien faits, dont les détails sont traités avec soin, et dont les matériaux sont bien choisis. Les produits de ce luthier ont été distingués à l'exposition française de 1849, et une médaille d'or lui a été décernée.

(1) Voir les nos 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43 et 44.

Les violons de MM. Husson et Buthode, de Paris, ne sont que des instruments de commerce, lesquels ne peuvent être classés parmi les produits de l'art.

M. Jacquot, de Nancy, traite la lutherie en artiste. Les formes de ses instruments sont régulières et son travail a du fini. Comme les bons maîtres, il n'exagère pas l'élévation des voûtes de la table, et ses courbes ont de la grâce. Le mérite des instruments de ce facteur a été récompensé par une médaille d'argent à l'exposition française de 1849.

Mirecourt, cette Manchester de la lutherie; Mirecourt, où pour cinq francs le ménétrier peut se procurer un violon tout monté de ses cordes et accompagné de son archet; Mirecourt, dont les immenses produits se transportent dans tous les lieux habités, n'a pas cru que ces produits fussent indignes de l'Exposition universelle. Je suppose que les paisibles citoyens de cette petite ville n'ont pas eu la prétention d'enlever dans la lutte du concours la distinction de la grande médaille d'or; mais ils se seront dit que l'Exposition était ouverte à l'industrie aussi bien qu'aux beautés de l'art et aux conquêtes de la science; ils se seront dit enfin que les avantages du bon marché ne sont pas moins dignes d'attention que les perfections du travail. Je les loue de leur résolution, et de plus j'accorde volontiers des éloges au mérite relatif des instruments de M. Derazey, l'un des meilleurs fabricants de la lutherie de pacotille. Toutefois, je ne dois pas laisser ignorer aux honnêtes et candides luthiers de Mirecourt qu'un danger sérieux menace leur industrie : ce danger, c'est la concurrence que leur font leurs confrères du Tyrol : concurrence d'autant plus dangereuse, qu'au bon marché le plus avancé s'ajoute le mérite très-remarquable de la facture. Les instruments construits par MM. Neuner et Hornsteiner, ainsi que ceux de MM. J.-A. Baader et Cie, tous habitants de Mittenwald, près d'Inspruck, sont bien faits et d'une supériorité incontestable sur ceux de Mirecourt. Les montagnards des Vosges seront-ils donc vaincus par ceux du Tyrol?

La lutherie anglaise est assez bien traitée quant au fini des détails; mais elle pèche par le fond et surtout par le choix des matériaux. Cela se remarque particulièrement dans les violons, violes et basses de MM. Pardy et Fendt, luthiers de Londres, dont les formes sont élégantes et le vernis bien fait et bien appliqué, mais dont le sapin des tables d'harmonie est de mauvaise qualité. M. Simon Forster, de Londres, est petit-fils d'un luthier qui a eu de la réputation autrefois en Angleterre, particulièrement pour les basses. M. Forster imite les formes de son aïeul dans un violon, un alto et une basse qu'il a mis à l'Exposition; malheureusement, ces formes et leurs proportions sont très-défectueuses au point de vue théorique; car les voûtes sont trop élevées, les épaisseurs trop minces au centre, et les éclisses trop hautes pour les dimensions du format. Il n'en est pas de même de deux violons, imitations d'Amati fort bien faites par M. Betts, de Londres. Ces imitations, bien finies dans tous leurs détails, ont beaucoup de caractère. Il est fâcheux qu'un travail si bien fait ait été gâté par l'application maladroite du vernis; car l'esprit de vin est entré dans les pores du bois et nuira toujours au développement de la sonorité. Ce mal est sans remède. A cette occasion, je dois faire remarquer qu'on s'est beaucoup occupé de la composition des vernis pour les instruments à archet, et pas assez de la manière de les traiter en les appliquant. Avant cette opération délicate, certains luthiers, surtout dans les provinces et dans presque toute l'Allemagne, ne prennent pas les précautions nécessaires pour tenir les instruments à la température convenable. L'opération en elle-même exige d'ailleurs beaucoup de légèreté dans la main.

La lutherie belge n'a pas de passé; car, à l'exception de Descombes, qui, je crois, était de Tournay et qui a fait quelques bonnes basses, je ne connais pas un luthier belge qui ait construit des instruments de prix. Depuis environ vingt-cinq ans, il y a eu quelques progrès à Bruxelles, parce que M. Vuillaume, frère du célèbre luthier de Paris, s'y est fixé et a formé quelques bons ouvriers, au nombre desquels se fait remarquer M. Darche, qui a envoyé des instruments à l'Exposition. Les instruments de ce jeune facteur sont des imitations d'autres imitations, mais régulières et bien traitées. Il est fâcheux que le vernis qu'il y applique soit lourd, sale et opaque. M. Darche a eu le soin de faire des études sur cette partie importante de son art. Il a mis aussi à l'Exposition une sorte de basse de viole à cinq cordes, dont le manche est divisé par des cases. Sa cinquième corde est trop mince pour sa longueur, et ne peut conséquemment avoir la tension suffisante pour donner une bonne sonorité.

Le Piémont et la Suisse ont envoyé quelques échantillons qui ne sont pas sans valeur. Deux violons de M. Joseph Rocca, de Turin, sans être de premier ordre, sont cependant bien faits et terminés avec soin. Dans une notice placée près de ces instruments, le facteur prétend qu'il a retrouvé le vernis de Stradivarius; mais, bien que les deux violons dont il s'agit soient vernis à l'huile, on n'y voit rien qui ressemble au vernis du maître. M. Pupusssat, de Lausanne, a droit à n'être pas passé sous silence; car, indépendamment de quelques violons ordinaires bien travaillés, il a exposé les pièces d'un violon démonté, fait à l'imitation de Magini, et dans lesquelles on reconnaît l'ouvrage d'un homme de talent. Pourquoi faut-il qu'un peu de critique vienne presque toujours se mêler aux éloges les mieux mérités! Eh! mon Dieu, c'est que la perfection n'appartient pas à l'humanité. J'avouerai donc que ce n'est pas sans étonnement qu'on voit M. Pupussat, qui a si bien étudié son modèle, se tromper complétement dans la coupe de ses *f*, qui n'ont pas d'analogie avec celles de Magini.

Nous voici en Allemagne, où la consommation de tout ce qui est relatif à la musique égale la production. Le premier luthier de ce pays qui me tombe sous la main est M. David Bittner, de Vienne. C'est un singulier homme que ce M. Bittner! Quand il copie Stradivari, son travail est estimable, soigné, simple comme son modèle; mais s'il s'abandonne à son imagination, il tombe dans les excentricités les plus drolatiques. Dans un de ses moments de fantaisie, il a fabriqué, pour l'Exposition, le violon le plus extraordinaire qu'on puisse imaginer par la multitude d'ornements en filets qu'il y a accumulés. La patience déployée dans cet ouvrage est égale au mauvais goût du résultat. Comme on devait le prévoir d'ailleurs, la vibration est absorbée par cette croûte dont l'instrument est revêtu, et le violon est un des plus mauvais qu'on puisse entendre.

Vienne n'est pas heureuse en fabrication d'instruments. On se souvient que je n'ai pu louer ses pianos; j'éprouverais plus d'embarras encore si j'étais obligé de donner des éloges à sa lutherie. Que dire, en effet, des violons et basses de M. Antoine Krendt et de M. Herzlich? Tout cela est vulgaire de formes, erroné de proportions et misérable de sonorité. L'art du luthier n'est pas dans une situation plus prospère dans la Bohême. Là aussi on imagine des bizarreries qui sont de véritables contresens relativement à la belle simplicité des instruments à archet. Par exemple, M. Korselt, de Turnau, a fait un violoncelle dont le manche est entièrement plaqué en nacre de perle, et dont le corps est aussi surchargé de larges filets de la même matière. Le facteur a voulu frapper les yeux par une riche décoration, et ne s'est pas informé des inconvénients de ce manche plaqué qui ne permet pas à la main de glisser avec facilité. Quant aux filets qui couvrent les bords de l'instrument, ils ne sont pas seulement un obstacle à la liberté des vibrations, mais ils donnent à l'instrument l'aspect d'une vieille guitare. Du reste, les proportions de cet instrument sont vicieuses et la sonorité est des plus vulgaires. M. Rott, de Prague, a exposé quelques violons et basses; mais ce fabricant s'occupe plus spécialement des instruments à vent. La Styrie a donné de meilleurs produits que les autres provinces de l'Autriche; car les deux violons, l'alto et le violoncelle envoyés par M. Herolier, de Gratz, sont des instruments bien faits que ne désavoueraient par des luthiers plus renommés.

De même que le Tyrol et les Vosges, la Saxe a des localités dont toute l'industrie est en quelque sorte renfermée dans les fabrications des instruments de musique; ces petites villes sont Neukirchen et Klingenthal. A Neukirchen, nous trouvons MM. Georges et Auguste

Klemms, lesquels ne consentiraient pas sans doute à être placés dans la catégorie des fabricants de lutherie de pacotille, car ils se sont proposé d'imiter les bons modèles de l'Italie. Ce qu'ils ont envoyé de meilleur à l'Exposition universelle est une contrebasse copiée d'un instrument de Magini. Les proportions de cette contrebasse sont fort belles, le bois est bien choisi, et le fini de l'instrument ne laisse rien à désirer. Leur violoncelle est d'un ordre très-inférieur à celui de cette contrebasse, bien qu'il soit aussi une imitation de l'ancienne lutherie italienne. A l'égard des violons, leurs formes sont empruntées à diverses écoles. Le premier a eu pour modèle un Paul Albani, qui, comme la plupart des instruments de cet artiste, a trop de largeur pour la hauteur des éclisses. Le second est une imitation assez peu soignée d'un Nicolas Amati. Enfin, le dernier ressemble à un Steiner de la seconde époque, c'est-à-dire de celle où les Klotz travaillaient avec lui. Les instruments de cette espèce ne sont pas les meilleurs de ce maître. Il travaillait alors très-vite, multipliait ses produits avec une effrayante rapidité, et avait jeté dans le commerce de colportage une si grande quantité de ses instruments, qu'il ne vendait ses violons que la minime somme de trois florins. Si Steiner ne s'était pas réhabilité par les beaux instruments qui ont signalé la fin de sa vie, son nom serait tombé dans l'oubli. MM. Klemms ont voulu faire de tout, car ils ont eu la fantaisie de ressusciter l'ancien *geige* allemand, instrument arrondi dans toutes ses parties et dont la sonorité est aussi mauvaise que la forme est déplaisante.

MM. Ferdinand Glier et fils, de Klingenthal, me semblent aussi avoir voulu obtenir une distinction d'originalité à l'Exposition, en y envoyant des spécimens, non des meilleurs instruments à archet qu'on pût faire, mais des plus mauvais et des plus négligés, dans une certaine échelle de proportion basée sur le prix. Ils ont fait des chefs-d'œuvre en ce genre, car je ne crois pas que l'économie de la dépense et des soins de fabrication puisse aller plus loin. Par exemple, ces messieurs ont un violon dont le fond est fait en sapin commun, et dont les éclisses sont en peuplier. La forme, opposée à tous les principes, complète les qualités de ce bel instrument, et le tout est couvert d'un vernis dont la base paraît avoir été prise dans la fange des rues. Si j'ai bonne mémoire, ce modèle coûte un florin et quelques kreutzers. Huit instruments, dont celui que je viens de décrire est le numéro un, forment, dans la collection exposée par MM. Glier, une échelle décroissante d'imperfection et de bon marché. Les matériaux deviennent par degrés meilleurs, mais les formes et les proportions sont déplorables dans tous ces violons d'espèce nouvelle. Si la lutherie de Mirecourt peut redouter la concurrence de sa rivale tyrolienne, en revanche, elle peut lever la tête devant celle de Klingenthal, et laisser tomber sur celle-ci des regards de mépris.

L'Amérique, où tout est de création nouvelle, a maintenant sa lutherie, qui lui vient de l'exportation. M. Georges Gemünder, qui a envoyé ses instruments à l'Exposition, est né à Stuttgard. Arrivé à Paris il y a environ vingt-cinq ans, il y devint élève de M. Vuillaume, et travailla dans ses ateliers pendant plusieurs années. Fixé plus tard à Boston, il y a établi une fabrique d'instruments à archet qui est en prospérité. Ses modèles sont réguliers, mais ses *f* sont trop serrées, et son vernis, dont la teinte est grisâtre, manque de brillant et de transparence. Le chevalet de la basse qu'il a exposé est une innovation de forme, mais sa coupe irrégulière ne peut être favorable à une bonne sonorité. Tout a été calculé par les anciens maîtres; lorsqu'on a voulu modifier la forme de leur chevalet, on s'est convaincu qu'on nuisait aux vibrations de l'instrument, et que ces vieux artistes ont trouvé ce qui était le meilleur pour cela comme pour tous les détails de la lutherie.

FÉTIS père.

THÉATRE DE L'OPÉRA-NATIONAL.

Reprise de la Reine de Chypre. — *Début de* Mme Tedesco; — Roger; — Massol.

La *Reine de Chypre* fut donnée pour la première fois le 22 décembre 1841, et interprétée avec un grand éclat de talent par Duprez, Mme Stoltz, Barroilhet et Massol. Le succès fut tel qu'il releva la fortune penchante du théâtre, et que l'année qui suivit fut la plus prospère de toute l'administration de M. Léon Pillet: il y eut en fin de compte un bénéfice de plus de 80,000 fr., au lieu du déficit qui avait marqué l'année précédente et qui devait se reproduire ensuite presque périodiquement. La *Reine de Chypre* était du petit nombre des ouvrages destinés par la force de leur constitution à dépasser cette centième représentation, qu'on regarde avec raison comme une pierre de touche. Et ce qu'il y a de bon pour les chefs-d'œuvre lyriques et dramatiques, plus heureux en ce point que les hommes, c'est qu'une fois centenaires, il n'y a plus de raison pour qu'ils finissent : un certificat de vie à cette période de leur âge vaut un brevet d'éternité.

Représentée sans interruption pendant six ans, la *Reine de Chypre* fut reprise en 1847, au début de la direction nouvelle : Mlle Masson et Bordas avaient remplacé Mme Stoltz et Duprez dans les rôles de Catarina et de Gérard. Mlle Masson y confirma les espérances qu'elle avait données dans le rôle d'Odette, de *Charles VI*; Bordas fut aussi bien accueilli, mais il ne resta pas, et l'ouvrage disparut pour quelque temps du répertoire.

Nous venons de l'y voir reprendre sa place avec des interprètes tout à fait nouveaux, Roger dans le rôle de Gérard; Massol, qui chantait autrefois le rôle de Mocenigo, dans celui de Lusignan, et Mme Tedesco dans celui de la reine. Parlons d'abord de Mme Tedesco, puisque, en sa qualité d'étrangère et de débutante elle était l'objet d'une curiosité plus vive, et que ceux qui nous lisent sont impatients de savoir ce qu'en pensent ceux qui l'ont entendue. Mais voici notre embarras. Nous ne voudrions sortir ni du vrai ni du vraisemblable, à propos d'une artiste que nous jugeons de premier ordre, et pourtant on est si blasé sur l'éloge, si endurci aux hyperboles laudatives, que si nous nous bornons à dire simplement ce qui est, nous craignons qu'on ne se forme une idée bien inférieure à celle que nous avons nous-même. Eh bien, n'importe! Mme Tedesco est de ces artistes qu'on ne doit pas surfaire : elle possède une voix trop belle et trop extraordinaire pour qu'on ne l'annonce pas tout naturellement. Oui, nous avons trouvé en elle plus que nous n'attendions, l'oreille encore remplie des mélodieux accents de l'Alboni. Faut-il l'avouer? l'Alboni nous effrayait pour Mme Tedesco, surtout à cause des analogies que présentaient, disait-on, leurs voix et leurs personnes. Nous avions tort : l'Alboni est toujours l'Alboni, Mme Tedesco sera autre chose. Sa voix, car dans une cantatrice c'est toujours le principal, sa voix s'étend du *sol* grave à l'*ut* aigu, deux octaves et demie, avec une plénitude, une égalité de son et une facilité d'émission qui n'ont peut-être pas d'égales. Les notes graves, *si*, *la*, *sol*, ont même un tel volume, que la cantatrice doit tendre à le modérer plutôt qu'à le grossir. De plus, cette voix a toute l'agilité désirable; elle a un timbre sympathique, beaucoup de charme et d'expression. Voilà pour la cantatrice. Quant à la femme, elle est de petite taille, *più tosto grassotta*, mais elle a une jolie tête, des yeux magnifiques, un beau nez, une belle bouche, un sourire qui montre de belles dents, un col et des bras en harmonie avec le reste. Voilà l'ensemble et le total, sans un *iota* de plus ni de moins.

Mme Stoltz s'était fait une réputation d'actrice dans le rôle de Catarina; Mme Tedesco ne l'a pas joué comme elle, mais elle l'a bien joué, surtout si l'on considère qu'elle est Italienne, qu'elle n'avait jamais paru que sur des théâtres d'Italie et d'Amérique, et qu'elle a appris le français en quelques mois. Par ce qu'elle a fait si vite, on peut juger ce qu'elle fera. Les leçons d'Henri Potier, qui avait aussi conseillé l'Alboni, sont pour beaucoup dans ce progrès rapide. Et puis, si l'actrice

a été satisfaisante, la cantatrice s'est montrée supérieure. Jamais le rôle n'avait été chanté ainsi; jamais l'air du *Gondolier* n'avait été rendu avec cette puissance qui surprend et enlève une salle entière. Au premier acte, un léger changement avait été introduit, sans doute afin que la débutante ne parût pas immédiatement après le lever du rideau, et seulement pour dire quelques phrases de récitatif. C'est Gérard qui les a dites par l'organe de Roger, et qui a tout de suite chanté en face du spectateur la ravissante mélodie : *Le ciel est radieux*, qui se chantait dans la coulisse. Nous ne connaissons rien de plus frais, de plus matinal, de plus amoureux. que cette cantilène, si ce n'est l'allegretto du duo suivant : *Fleur de beauté, fleur d'innocence*, d'un coloris si jeune et si tendre, qui respire la passion dans toute sa pureté virginale. Dans le grand duo du second acte, Mme Tedesco a fait preuve d'un bon sentiment dramatique; elle l'a prouvé mieux encore au cinquième acte dans la phrase célèbre de son duo avec Gérard : *De moi, seigneur, prenez pitié*, et dans le récitatif à la fois si dramatique et si mélodique : *Eh bien! je régnerai pour venger et punir*. A la fin de la pièce, le compositeur a ajouté, non pas un air, mais quelques mesures qui permettent à la cantatrice de conclure par quelques élans de vocalisation brillante et triomphale. Il n'en fallait pas davantage pour que le triomphe de Mme Tedesco fût complet.

Nous n'avons plus besoin de précautions oratoires pour dire que Roger a été excellent dans le rôle de Gérard, si bien fait à sa taille, à sa physionomie, au timbre de sa voix. Il ne pouvait en choisir un plus favorable à sa rentrée sur la scène française, après toutes ses excursions triomphales sur les scènes d'Allemagne. Roger nous est revenu tel qu'il était parti, chanteur et acteur plein d'art et de goût, d'une distinction exquise, pouvant lutter avec avantage contre le souvenir d'artistes qui le surpassaient en telle ou telle qualité peut-être, mais qui n'offraient pas, ainsi que lui, toutes les qualités réunies.

Tout le monde regretterait Massol dans le rôle de Mocenigo, s'il ne remplissait pas celui de Lusignan. Ce qu'il faisait, comme affilié au conseil des Dix de Venise, il le fait maintenant comme roi de Chypre : il languit et meurt maintenant, comme il versait le poison jadis, avec le même talent; mais, avant de mourir, il chante de sa voix riche et vibrante. Il dit supérieurement avec Roger le fameux duo du troisième acte; il fait bien valoir le cantabile si touchant : *Triste exilé sur la terre étrangère*, et la cavatine non moins touchante du cinquième acte : *A ton noble courage*. Enfin, il produit beaucoup d'effet dans son apparition vengeresse de roi mourant, et dans l'admirable quatuor qui amène le dénoûment de l'ouvrage.

Mais qui donc chante les couplets dont Massol tirait si grand parti sous la tonnelle de Nicosie, couplets populaires, parfumés de vin de Chypre et enflammés de la soif de l'or :

Tout n'est dans ce bas monde
Qu'un jeu.
.....
De plaisir, doux mensonge,
Vivons!
Si la vie est un songe,
Rêvons.

Ces couplets ont été détachés du rôle de Mocenigo, le sombre ambassadeur; ils ont été haussés d'un ton, et confiés à Chapuis, le jeune chanteur, digne héritier de Massol par la rare sonorité de l'organe, et Chapuis les a entonnés de telle sorte qu'on les lui a redemandés, comme si Massol les chantait encore.

C'est Brémond qui joue le rôle d'Andrea Cornaro, le père de Catarina, et il n'y mérite que des éloges. Chargé du rôle de Mocenigo, Marié avait fait réclamer l'indulgence pour sa voix gravement altérée : l'indulgence était acquise à son zèle et à sa qualité de bon musicien.

Si des artistes nous passons à l'œuvre en elle-même, nous devons dire que la *Reine de Chypre* est toujours pour nous ce qu'elle a été en commençant, une composition grande, originale, singulièrement variée, italienne et orientale, politique, religieuse et passionnée par dessus tout. Le poëte avait une tâche difficile à remplir : c'était d'intéresser à l'ambition d'une république, convoitant l'héritage d'un roi, et le faisant mourir lentement pour arriver au but de sa convoitise.

Ah! doit-on hériter de ceux qu'on assassine!

Cette difficulté ne se sent nullement dans l'exécution : le conseil des Dix domine l'action, sans la gêner, sans l'alourdir, et il ne reste en première ligne que des amants malheureux, qu'un roi plus malheureux encore.

Le compositeur s'est emparé de tous ces éléments et en a disposé de main de maître. Il a donné à chacun son rôle et son accent : il a fait chanter un membre du conseil des Dix, dans le duo du premier acte avec Andréa, dans la belle scène du cinquième, précisément comme il convenait à l'idéal du personnage. Le terrible Mocenigo ne sortait qu'une fois de son caractère en chantant les couplets sur la vie et le jeu; encore n'était-ce que pour étourdir les bons Cypriotes à l'approche de l'assassinat, pour lequel il venait tout bas d'aiguiser les poignards. Aujourd'hui les couplets sont dits par un autre, et Mocenigo demeure sombre et perfide depuis le commencement jusqu'à la fin.

Autrefois l'opéra était précédé d'une courte introduction, quoique le compositeur eût écrit une belle ouverture; mais on dit que la cantatrice d'alors n'en voulait pas, attendu que cette ouverture contenait le motif de l'air qu'elle devait chanter et dont elle tenait à se réserver la primeur. La cantatrice avait tort : il n'en est pas d'un motif comme d'un conte, au dire de Shakspeare : le conte perd, mais le motif gagne à être répété deux fois. Halévy s'est donné la peine de revoir quelques lignes de cette page restée jusqu'ici dans l'ombre, et qu'il a eu raison de mettre au jour. C'est une préface vigoureusement écrite et rendue avec chaleur par l'orchestre; c'est un spécimen des beautés du livre tracé avec la même verve et la même inspiration.

Halévy avait déjà donné la *Juive* et *Guido* lorsqu'il écrivit la *Reine de Chypre*. Il n'avait plus à établir ce que nous appellerons sa hauteur musicale, mais il trouvait l'occasion de montrer sa souplesse, et il l'a saisie en artiste supérieur. Les teintes se multiplient sans se confondre, dans ce vaste cadre où il y a de tout, caractère et paysages. On savait comment Halévy comprenait et rendait les passions profondes; on ne l'avait pas encore vu à l'œuvre dans un large tableau comme celui du quatrième acte de la *Reine de Chypre*, où les chants de fête se mêlent aux chants religieux, où les danses succèdent aux fanfares guerrières, aux bruissements de la mer, à l'appel des matelots. En écoutant cet acte, en relisant la partition, on est vivement frappé de la richesse d'invention qui s'y déploie, du nombre des motifs qui s'y pressent, et dans ce nombre on admire surtout le caractère primitif de la prière récitée par les prêtres, auxquels répondent les enfants de chœur : *Divine Providence!* C'est une sublime chose que cette prière, qui reporte aux origines du chant liturgique, et que la scène de l'Opéra semble avoir empruntée aux voûtes d'une église chrétienne.

Deux représentations ont constaté le succès de la reprise et le succès des artistes. A la seconde, l'exécution s'est perfectionnée, et les terreurs ont disparu. Qui croirait que Mme Tedesco tremblait comme la feuille, et ne desserrait les lèvres qu'à grande peine le premier jour? Combien de cantatrices se contenteraient de sa voix, lorsqu'elle en est réduite aux trois quarts ou même à la moitié!

P. S.

ENCORE SUR L'ANTIPHONAIRE DE SAINT-GALL,

OU IL NE SERA GUÈRE QUESTION DE CE LIVRE.

Je croyais tout fini, et pour faciliter la conclusion, j'avais, dans le dernier numéro de la *Gazette musicale*, réduit à quelques lignes un article, d'ailleurs *assez bien troussé*, comme aurait dit M. Jourdain, et dans lequel je ripostais peut-être avec une certaine vivacité aux attaques de M. Vital Antoine. Cette réponse, déjà composée, devait aussi

paraître dans la *France musicale*; mais sur les observations du directeur de cette feuille, et sur la promesse qu'il me fit d'une explication donnée par M. Antoine lui-même, je me décidai sans difficulté, et assurément sans regret, à ne point exiger l'insertion chez lui et à en supprimer chez nous la presque totalité ; je ne conservai que le commencement et la fin : c'était bien peu ; il n'en a cependant pas fallu davantage pour que M. Antoine se remît en campagne. Voici ce qu'il écrit au directeur de la *Gazette* (j'ai été tout surpris de voir sa lettre datée de Paris; car ayant voulu m'aboucher avec lui pour terminer à l'amiable cette ridicule querelle, l'on me dit qu'il habitait le département de la Haute-Marne) :

Paris, 9 novembre 1851.

Monsieur,

Dans sa réponse à M. Daussoigne-Méhul, M. de La Fage m'attaque et me nomme. Je vous supplie d'insérer dans votre prochain numéro la courte réponse que je vous envoie. Je vous serai infiniment reconnaissant.

Je me bornerai à l'exposé des faits ; je les discuterai plus tard.

I. Dans la *Gazette musicale* du 12 octobre, M. de La Fage critique les travaux du P. Lambillotte sur l'Antiphonaire de Saint-Gall. Il me paraît évident qu'il ne les avait pas vus, et je signalais ce fait dans la *France musicale* du 19 octobre. Le nom de M. de La Fage donnait à son article une portée qui pouvait être funeste à mon ami, alors éloigné de Paris : mon silence eût été une trahison.

Le P. Lambillotte répondit aussi à M. de La Fage, et envoya sa lettre à la *Gazette musicale*. Cette lettre n'a pas été publiée. M. de La Fage pria le P. Lambillotte de n'en pas exiger l'impression, et lui promit de faire lui-même subir à son article les modifications exigées par la vérité. Le P. Lambillotte voulut bien y consentir, et lui envoya un exemplaire de l'Antiphonaire, afin qu'il pût en prendre connaissance. J'ai la preuve écrite de ces faits.

Cependant, on voit la phrase suivante dans la réponse de M. de La Fage à M. Daussoigne Méhul : « Je reçois à l'instant de M. Lambillotte une lettre » dans laquelle *il me témoigne le désir* que la première lettre qu'il avait écrite » ne soit pas imprimée. » — Cette phrase ne dit pas tout

II. A l'abri des coups du P. Lambillotte, M. de La Fage m'attaque, après avoir fait sa paix avec mon ami que j'ai défendu Il met le P. Lambillotte dans la nécessité pénible de revenir sur la concession qu'il lui a faite, ou d'abandonner ses amis attaqués, et de paraître condamner par son silence la cause qu'ils ont défendue et qui est la sienne.

III. Enfin, M. de La Fage a reconnu la vérité de mon article. Il a parlé des travaux du P. Lambillotte sur l'Antiphonaire de Saint-Gall, sans les avoir vus et même sans les connaître. C'est évident : je l'ai dit, et M. de La Fage en est convenu à huis clos. J'en ai la preuve.

Cet aveu est plein de noblesse, et j'en félicite M. de La Fage ; sa réputation d'artiste éminent et d'écrivain consciencieux sera loin d'en souffrir. Ce généreux courage est rare : il est le caractère distinctif des esprits fermes et sérieux. La gloire de cette conduite ne doit pas être ternie : si j'ai dit l'exacte vérité, si on l'avoue, pourquoi m'attaquer? La chaleur de ma défense était nécessitée par le nom de l'agresseur : autrement, sa critique eût pu nous être funeste.

IV. M. de La Fage peut, s'il le veut, « se passer la fantaisie de tirer belle vengeance de moi. » Je l'estime, je le respecte; mais je ne puis le craindre, et il est parfaitement inutile qu'il prenne la peine de me rassurer. Avec les faits que j'ai rapportés, et dont M. de La Fage connaît l'exactitude, je ne puis rien redouter.

Agréez, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués,

C. VITAL ANTOINE.

En vérité, pour en voir la fin, je serais tenté de ne rien répondre à tout ceci, et de ne pas faire entrer les bénévoles lecteurs de la *Gazette* en part de la lassitude que j'éprouve moi-même de ces discussions personnelles à propos de matières en apparence les moins susceptibles de les amener. Toutefois, comme il y a ici une sorte d'interpellation, il faut bien montrer que je n'ai aucune raison de rester coi. D'abord M. Antoine prétend que je *l'attaque*; il est grandement dans l'erreur : je ne fais que me défendre ; c'est bien lui qui, à l'improviste, est venu *m'attaquer* et me porter des bottes sans m'avertir de me mettre en garde, et cela, comme je le disais, du ton le plus outrecuidant. J'emploie à dessein ce terme parce qu'il n'a rien de désagréable.

Je vais maintenant répondre aussi brièvement que possible à l'*exposé des faits*, et, à l'exemple de M. Antoine, je procéderai avec méthode.

I. Prétendre d'une part que j'ai *critiqué* les travaux de M. Lambillotte, ce qui n'est pas; et de l'autre, me reprocher de ne les avoir pas connus, ce qui était vrai alors, me semble un cercle vicieux. Dans l'article qui a donné lieu à *l'attaque* de M. Vital Antoine, quelques lignes seulement concernaient le père Lambillotte. A la vérité, je me permettais de lui donner des conseils; mais ce n'est pas là un crime, et ceux que je lui offrais, je les aurais donnés à mon meilleur ami, à celui aux succès duquel je me serais le plus intéressé. Au reste, les faits que je ne connaissais pas alors m'ont pleinement donné gain de cause, puisque M. Lambillotte, sans attendre mon opinion, avait précisément suivi la marche que j'indiquais. On s'est imaginé, à ce qu'il paraît, que je voulais nuire à sa publication; je me perds à chercher ce qui a pu donner lieu à une pareille supposition. Je n'ai point *prié* M. Lambillotte de supprimer sa lettre; je lui ai dit tout au contraire que s'il l'exigeait, je la donnerais *textuellement*; j'ajoutai seulement que j'y voyais des inconvénients; là-dessus, voici ce qu'il m'a répondu : « Si le directeur de la *Gazette* n'a pas inséré ma lettre, dites-lui, s'il vous plaît, de ne point la publier. *J'aime mieux* que vous fassiez vous-même les rectifications que vous jugerez nécessaires. » Voilà précisément pourquoi en répondant àM. Daussoigne, j'ai analysé la lettre de M. Lambillotte, qui, d'ailleurs ne contenait que le signalement de l'erreur matérielle dans laquelle m'avait induit le rapport tel que je l'avais lu.

II. Le père Lambillote dans sa lettre ne me portait aucun *coup* et je n'avais pas à me mettre *à l'abri* ni à *faire* de *paix* avec l'honorable religieux, qui sans doute n'est pas plus belliqueux que moi. Eh! mon Dieu! à entendre M. Antoine, on nous prendrait pour des gens qui ne cherchent que plaies et bosses. Quant à la *concession*, comme il l'appelle, je vais peut-être étonner M. Antoine ; eh bien, s'il y tient le moins du monde, je lui communiquerai la première lettre de M. Lambillotte, avec autorisation de la publier, ainsi que celle que j'ai adressée à son auteur.

III. Ce n'est pas *à huis clos* que j'ai avoué n'avoir aucune connaissance du travail de M. Lambillote, et je n'ai pas attendu pour le faire la publication de l'article de M. Antoine; le mien en offrait la preuve évidente, et je défie qu'on m'en cite une ligne qui donne le moins du monde à entendre le contraire. J'ajouterai que je n'ai eu besoin d'aucun effort de courage pour le dire. M. Antoine s'époumonait à me crier que je n'avais pas vu le travail de son ami, et mon article ne disait pas autre chose. Il suffisait donc de relever ma bévue, excusable d'ailleurs, comme je crois l'avoir démontré dimanche dernier, et il fallait le faire avec convenance et politesse, ainsi que l'a fait M. Daussoigne.

C'est l'absence de forme qui m'a forcé de répondre à M. Antoine, et c'est pour cela que je l'ai, selon lui, *attaqué*. A ce propos il m'adresse un compliment fort bien tourné et auquel je ne fais aucune difficulté d'avouer que je ne suis pas insensible.

IV. Comment M. Antoine a-t-il pu se figurer que j'avais idée ou envie d'*être craint?* Et à qui diable ai-je donc eu la prétention de faire peur? En lisant ce passage, je ne puis encore m'étancher de rire. Craint de qui? craint pourquoi? Craint de M. Antoine, parce que je lui dis *de se rassurer?* Et que voulais-je lui faire entendre autre chose sinon que les termes si obligeants dans lesquels M. Lambillotte s'exprimait sur mon compte, contrastaient trop visiblement avec le ton de l'article qu'il avait écrit et auquel M. Lambillotte me priait *de ne pas attacher une trop grande importance* en raison de l'*irascibilité* de l'auteur.

En terminant, M. Antoine me dit qu'il *m'estime* et *me respecte*; je l'en remercie en toute sincérité ; seulement que ne le disait-il plus tôt? Vraisemblablement nous aurions fait connaissance; aujourd'hui il m'estimerait sans doute autant, me respecterait peut-être moins (j'aime trop à goguenarder, ce qui est peu fait pour inspirer la vénération) ; mais, par compensation, peut-être aussi m'aimerait-il un peu, bien que, ainsi que je le disais l'autre jour, je ne vaille pas mieux qu'un autre.

Le ton de cette lettre de M. Antoine est fort différent de celui qu'il avait pris dans l'article de la *France musicale*, où il semblait prendre à tâche d'ébrécher par le côté le plus sensible le peu de réputation que je puis avoir, le tout sans que le moindre mot obligeant vînt adoucir l'âpreté de la mercuriale; ici, tout au contraire, M. Antoine a pris soin d'entrelarder ses observations de phrases polies et d'éloges à mon adresse. S'il eût usé d'abord de cette précaution, je n'aurais pas dit un mot, car les formes polies font tout passer et tout supporter. M. Antoine eût ainsi épargné au père Lambillotte, au directeur de la *Gazette*, à celui de la *France* (qui m'a fait voir un effrayant dossier de lettres écrites à cette occasion), à lui, à moi, et enfin aux lecteurs, toute cette fastidieuse et stérile polémique, qui, j'espère, en restera là.

ADRIEN DE LA FAGE.

Nous avons déjà donné la liste des récompenses décernées par le jury de l'Exposition universelle de Londres aux exposants français dont les travaux se rattachent à l'art musical.

Aujourd'hui nous complétons cette liste en publiant les noms de tous les exposants étrangers qui ont obtenu des récompenses de même nature.

Le *Moniteur* a signalé une erreur que nous nous empressons de relever. Ce n'est pas M. Franck, mais M. Franche, qui a obtenu une médaille ordinaire pour un nouveau système de répétition appliqué au piano.

GRANDE MÉDAILLE.

(COUNCIL MEDAL.)

BAVIÈRE. — *Boehm*. Perfectionnements scientifiques de la flûte et application de son système aux autres instruments à vent.

ANGLETERRE. — *Gray et Davison*. Nouveau système réunissant le grand orgue à l'orgue expressif.

ANGLETERRE. — *Hill et fils*. Perfectionnement de l'orgue.

ANGLETERRE. — *Willis*. Application à l'orgue d'un nouveau système de levier pneumatique.

MÉDAILLE ORDINAIRE.

(PRIZE MELAL.)

ANGLETERRE. — *Adisson*. Piano transpositeur.

ANGLETERRE. — *Betts*. Violon.

SAXE. — *Breitkopf et Haertel*. Grand piano.

ANGLETERRE. — *Broadwood et fils*. Perfectionnement du piano.

ANGLETERRE. — *Bryceson*. Orgue d'église.

ANGLETERRE. *Calleot*. Perfectionnement de la harpe française.

ÉTATS-UNIS. — *Chickering*. Piano carré.

ANGLETERRE. — *Collard et Collard*. Perfectionnement du piano.

TOSCANE. — *Ducci, A. et M.* Orgue.

ÉTATS-UNIS. — *Eisenbrandt, C. H.* Clarinettes et flûtes.

ANGLETERRE. — *Forster, S. A.* Violoncelle, violon et alto.

ESPAGNE. — *Gallegos, I.* Harpe, guitare.

PRUSSE. — *Gebauhr, C. I., senior*. Piano.

ÉTATS-UNIS. — *Gemunder, G.* Violon et alto.

NASSAU. — *Heckel, I. A.* Basson d'une construction nouvelle.

ANGLETERRE. — *Heeps, I. A.* Appareil auditif en gutta-percha.

WURTEMBERG. — *Helvert, I.* Basson avec 19 clefs.

ANGLETERRE. — *Hopkinson, I. et I.* Grand piano horizontal.

ANGLETERRE. — *Hund, F., et fils*. Piano (cottage pianoforte) en forme de lyre, appelé le Lyra pianoforte.

BELGIQUE. — *Iastrzewski, F.* Piano droit.

ANGLETERRE. — *Jenkins, W., et fils*. Piano pour yachts, etc.

ANGLETERRE. — *Kirkman et fils*. Semi-grand piano et piano oblique.

BAVIÈRE. — *Knocke, A.* Perfectionnements mécaniques de la grosse caisse.

ANGLETERRE. — *Koehler, I.* Trombone et autres instruments à vent de cuivre.

ANGLETERRE. — *Lambert et Ce*. Petit piano (cottage piano-forte).

ANGLETERRE. — *Macfarlane, G.* Cornet à piston.

BELGIQUE. — *Mabillion, C.* Clarinettes, trombone et ophicléide.

ÉTATS-UNIS. — *Meyer, C.* Pianos.

ÉTATS-UNIS. — *Nunns, R., et Clark*. Piano carré de 7 octaves.

ANGLETERRE. — *Oates, J. P.* Perfectionnement des cornets.

ANGLETERRE. — *Pask et Kœnig*. Clarinettes.

ANGLETERRE. — *Purdy et Fendt*. Contre-basse double, violons et violoncelles.

ANGLETERRE. — *Rudall, Rose et Ce*. Flûte de Boehm.

WURTEMBERG. — *Schiedmayer et fils*. Piano carré.

PRUSSE. — *Schulze, I. F., et fils*. Orgue.

ANGLETERRE. — *Southwell, W.* Grand piano.

ANGLETERRE. — *Stodard, W., et fils*. Piano carré.

ANGLETERRE. — *Ward. C.* Basson d'une construction nouvelle, et timbales.

ANGLETERRE. — *Wheatstone et Ce*. Harmonium portatif.

ANGLETERRE. — *Warnum, R.* Petit piano.

RÉCOMPENSES EN ARGENT.

ANGLETERRE. — *Greiner, G. F.* Méthode nouvelle d'accorder les pianos et invention d'un nouveau procédé mécanique de construction, 50 livres sterl.

ÉTATS-UNIS. — *Wood, J. S.* Dépenses faites pour la construction de son piano-violon, 50 livres sterl.

CORRESPONDANCE.

Monsieur le Rédacteur,

La Société de Sainte-Cécile donnera son premier concert en dehors des concerts d'abonnement le 23 novembre, jour de la fête patronale de la Société. Le 14 décembre aura lieu le concert qui est consacré annuellement aux jeunes compositeurs.

Cette idée de réserver exclusivement une séance aux compositeurs qui n'ont pas encore eu l'occasion de se faire connaître appartient à la Société de Sainte-Cécile : elle s'en glorifie, persuadée qu'elle est du service éminent qu'elle rend à l'art musical.

Les peintres, les sculpteurs, les architectes ont chaque année la possibilité d'exposer leurs œuvres, de se mettre en communication de sentiments et d'idées avec le public, de s'éclairer sur leurs défauts, et de ressentir cette chaude et féconde impression du succès qui double les forces de l'intelligence. Rien de semblable n'a existé jusqu'à ce jour pour les musiciens. N'était-ce pas une lacune à combler dans le domaine des arts?

Les œuvres musicales de bon style et de longue haleine, assez distinguées d'ailleurs pour être offertes à un public d'élite, accoutumé aux accents des grands maîtres, ne se produisent qu'en petit nombre; on peut les réunir dans une seule séance qui deviendra chaque année, pour la musique, ce qu'est le salon annuel pour les arts du dessin. La possibilité de se faire entendre et de s'entendre eux-mêmes sera pour les jeunes auteurs un moyen d'étude, un principe d'émulation; ce sera peut-être une chance de salut offerte à des esprits heureusement doués, qui, sans cela, s'éteindraient dans le doute et le découragement.

Cette conviction nous fait un devoir de recommander tout particulièrement à l'intérêt de vos auditeurs habituels le concert consacré spécialement aux compositeurs nouveaux.

F. SEGHERS.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, *Robert-le-Diable*. — Demain lundi, la *Reine de Chypre*, pour la continuation des débuts de Mme Tedesco.

*** Battaille a fait sa rentrée mardi dernier dans le *Songe d'une nuit d'été*. L'excellent chanteur et acteur a été salué de bravos unanimes, que dans le courant de la pièce il a partagé avec Mme Ugalde qui chantait le rôle d'Elisabeth. Boulo et la charmante Mlle Meyer n'ont pas moins fait preuve de talent.

*** Audran s'est particulièrement distingué dans la reprise du *Concert à la Cour*. Jamais l'air qu'il chante au début de l'ouvrage n'avait produit plus d'effet. C'est un succès flatteur pour l'artiste, qui, du reste, y est accoutumé.

*** Le Théâtre-Italien a fait relâche jeudi dernier pour la répétition générale de *Sémiramide*, qui doit être chantée par Mme Barbieri-Nini Le rôle d'Arsace sera rempli par Mme Ida-Bertrand, et celui d'Assur par Belletti, dont l'indisposition a retardé cette reprise.

*** Mardi dernier on donnait *Lucia di Lammermoor*. Calzolari, se trouvant indisposé, a été remplacé par un nouveau ténor, Pardini, qui lui-même avait besoin d'indulgence. C'est tout ce qu'on peut dire jusqu'à présent

*** Hier samedi, on a donné encore *Lucrezia Borgia*.

*** Sophie Cruvelli est arrivée, et doit rentrer mardi prochain dans *Norma*.

*** La *Perle du Brésil* sera bientôt donnée à l'Opéra-National, qui a fait relâche vendredi pour répéter généralement.

*** La commission des auteurs ayant interdit à M. Séveste la continuation des représentations du *Barbier de Séville*, ce directeur s'est vu contraint de donner dimanche dernier un concert entre *Murdock* et *Ma tante Aurore*. Personne ne lui conseillera de recourir souvent à ce moyen extrême, qui n'est pas en rapport avec le goût de son public.

*** Nous avons rendu compte de l'ovation improvisée dont Meyerbeer a été l'objet au théâtre de Bruxelles. L'illustre compositeur a écrit au directeur, M. Haussens, une lettre de remercîment que publient les journaux belges.

*** Le compositeur italien, Sarmiento, élève de Donizetti et auteur d'*Elmina*, opéra représenté à Parme et autres villes avec un grand succès, est à Paris depuis quelques jours.

*** M. Tulou, le célèbre flûtiste et professeur au Conservatoire de musique, vient d'être décoré de l'ordre de Léopold par sa majesté le roi des Belges.

*** Charles Voss, le célèbre pianiste, est enfin rétabli d'une affection nerveuse de la nature la plus grave dont il souffrait depuis deux mois. Il a repris ses travaux de composition, au nombre desquelles figureront vingt-quatre études que lui a demandées l'Académie de musique de Vienne.

*** M. Ernest Haberbier, pianiste allemand, natif de Kœnigsberg, est annoncé comme devant bientôt se présenter dans la lice avec un talent tout à fait spécial. On dit qu'il se sert d'un doigté nouveau, qui lui sert à surmonter facilement les difficultés les plus grandes. A Saint-Pétersbourg il a été le professeur de la grande-duchesse Alexandra-Josephowna, belle-fille de l'empereur.

*** Offenbach a donné récemment son dernier concert à Marseille, et de là il s'est rendu à Toulon, où il s'est fait entendre avec un succès des plus brillants.

*** M. de Cuvillon, l'habile violoniste, est de retour à Paris.

*** Seligmann vient de nous quitter pour passer les premiers mois de l'hiver dans le midi de la France et dans le nord de l'Italie, où il a obtenu, il y a quelques années, de très-éclatants succès.

*** Le 3 de ce mois, jour des Morts, M. Wackenthaler, maître de chapelle des missions étrangères, a fait exécuter dans cette église, par une réunion d'artistes et d'amateurs, un *Requiem* de sa composition, suivi d'un *De Profundis* à huit parties réelles de notre collaborateur Adrien de La Fage. La composition de M. Wackenthaler a paru d'un style robuste et nourri; on a particulièrement remarqué le *Dies iræ*, heureusement coupé par des solos. Le morceau de M. A. de La Fage était une savante imitation du style palestrinien dont le long séjour qu'il a fait à Rome lui a donné une grande habitude.

*** Au nombre de nos industriels honorés de la grande médaille à la suite de l'Exposition universelle de Londres, se trouve M. Erard, de Paris. Il est à remarquer que le célèbre facteur de pianos et de harpes est non-seulement le seul Français, mais le seul fabricant de toutes les nations, qui ait reçu la grande médaille pour cette classe de produits.

*** Emile Prudent a repris lundi dernier son cours de piano, que le nom du professeur recommande mieux que tout éloge.

*** La classe de chant populaire à l'usage des adultes, et destinée à l'enseignement simultané du chant, vient d'être réouverte au Conservatoire national de musique et de déclamation. Cette classe, tenue par M. Edouard Batiste, professeur titulaire, a lieu deux fois par semaine, les mardi et vendredi, à 7 heures 1/2 du soir. — On s'inscrit tous les jours au bureau du surveillant des classes du Conservatoire, rue du Faubourg-Poissonnière, 15, de 9 à 4 heures, et aux heures des leçons.

*** La Société libre des Beaux-Arts ayant décidé qu'un monument serait élevé à la mémoire de l'illustre Daguerre, qu'elle a eu l'honneur de compter au nombre de ses membres, la dépense sera couverte par une souscription volontaire ouverte à l'Hôtel-de-Ville, chez M. Martin, agent de la Société. Ce monument à la gloire de l'inventeur du daguerréotype sera érigé à Petit-Brie, lieu où reposent les restes du célèbre artiste. La *Revue des Beaux-Arts* publiera dans ses colonnes les noms des souscripteurs.

*** C'est aujourd'hui dimanche qu'a lieu à la salle du Casino Paganini le grand concert donné par l'Association des musiciens exécutants de Paris pour sa fête de fondation. L'orchestre, composé des meilleurs artistes de Paris, au nombre de cent, sera conduit par M. A. Malibran. — Prix du billet d'entrée : 1 franc.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Limoges*. — *Giralda* vient d'être représentée avec un très-grand succès. Ce charmant ouvrage est monté avec beaucoup de soin par l'intelligent directeur, M. Dubuisson.

*** *Lyon*. — M. N. Louis reste fidèle à son système de faire représenter ses ouvrages dans les grandes villes de province. Le *Vendéen*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Hippolyte Lefebvre, musique de l'auteur des *Deux Sergents*, vient d'être représenté au Grand-Théâtre, et M. Louis compte un succès de plus. Jean Chouan est un noble fils de la Vendée. Dieu et le roi, telle est la devise qu'il porte au cœur, avec le nom d'une femme aimée, Marie. Mais Marie aime Georges, le jeune frère de Jean Chouan, qui, devinant cet amour, quitte le village et devient la terreur des bleus. Lorsque la toile se lève, Georges va épouser Marie, et Jean Chouan vient as ister, à leur insu, à leur mariage. Mais on fait une levée de troupes le jour même, et Georges doit abandonner Marie. La situation se complique, lorsque Jean Chouan, dont la tête est mise à prix, se livre lui-même et demande la récompense promise pour racheter son frère. Un décret du Directoire ne permet pas que le noble sacrifice de Jean Chouan s'accomplisse : il est gracié, mais il remplacera Georges au champ de bataille. M. N. Louis s'est admirablement inspiré des situations musicales que M. H. Lefebvre lui avait tracée. Les acteurs, eux aussi, ont eu leur part de succès. M. Bineau a été un acteur correct, intelligent dans le rôle de Georges. Mlle Coeuriot a chanté son rôle avec l'esprit charmant d'une comédienne habile. M. Fromant, sous l'uniforme d'un sergent, a été plein d'entrain. Enfin, M. Ismaël, dans le beau rôle de Jean Chouan, a eu les honneurs de la soirée. Les stances qu'il a chantées, à son entrée en scène, ainsi que le grand air et final, ont provoqués les plus vifs applaudissements.

*** *Alger*. — Les portes du théâtre se sont rouvertes depuis près de deux mois, et l'on a représenté bon nombre d'opéras tels que la *Part du Diable*, la *Sirène*, *Lucie*, le *Postillon de Longjumeau*, *Gilles ravisseur*, la *Fille du régiment*. Les artistes et l'orchestre ont rempli leur tâche avec beaucoup de talent dans toutes ces circonstances; les chœurs ont fait preuve de progrès.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 30 octobre. — *Zerline ou la corbeille d'oranges* a été représentée pour la première fois dimanche dernier. Cette partition (où par parenthèse il n'y a pas une seule note de celle des *Chaperons blancs*, quoi qu'en dise le *Diapason*, qui devrait bien aussi indiquer la source des articles qu'il emprunte), a paru digne du grand maître qui l'a écrite. Le principal rôle est chanté avec talent par Mme Rey-Sainton, et Mme Cabel s'est fort bien acquittée de celui de Gemma. Mangin, Aujac et Mme Prévost-Colon sont parfaitement placés dans les autres rôles.

*** *Amsterdam*. — La Société neerlandaise, pour l'encouragement des études musicales, se propose d'accorder une subvention annuelle de 800 florins, pendant trois années consécutives, au jeune artiste qui sera vainqueur dans un concours dont l'époque n'est pas encore fixée. — Ont été nommés membres honoraires de la Société : MM. Auber, Lœwe, directeur de musique à Stettin, Meyerbeer, Molique et Neukomm; et membres correspondants honoraires : MM. Liszt et le prince de la Moskowa.

*** *Francfort*. — A la première représentation de Mme Sontag, il y avait une telle foule à la porte du théâtre, que plusieurs personnes, entre autres une dame, furent à moitié suffoquées. Beaucoup d'autres ne purent pénétrer dans la salle qu'en sacrifiant leurs chapeaux, leurs manteaux, etc. Mme Sontag avait choisi pour ses débuts la *Somnambula*. La recette s'est élevée à 2,260 florins. La célèbre cantatrice a continué ses représentations par la *Fille du Régiment*.

*** *Vienne*. — *Giralda*, d'Adolphe Adam, a été représentée pour la fête de l'empereur. Le principal rôle a été très-bien rendu par Mlle Wildhauer, et la charmante partition n'a pas fait moins de plaisir qu'à Paris et autres villes. Un nouveau ballet, *Bellerophon*, de M. de Holbein, musique de Waldmuller, a obtenu du succès. On attend incessamment Mme Koester de Berlin, qui doit donner un certain nombre de représentations. — Lord Westmorland se trouve à présent en cette ville. — Pour la construction d'une nouvelle salle d'opéra, M. Merelli demande au gouvernement une avance de 600,000 florins, qu'il s'engage à rembourser dans l'espace de quinze ans.

*** *Varsovie*. — Les trois dernières représentations de *Robert-le-Diable*, qui ont dépassé ici la centaine, ont montré sous un nouveau jour le vrai et grand talent de Bordas. Cet artiste avait chanté au début de la troupe dans *Don Pasquale*. Impossible de mieux franchir la distance infinie d'un ouvrage à l'autre, et de reproduire avec plus d'élévation, de sentiment et de voix l'idéal du héros de Meyerbeer.

*** *Saint-Pétersbourg*. — Le théâtre italien a rouvert avec l'*Elisir d'amore*. de Donizetti; Mme Persiani y a débuté avec un jeune ténor, Pozzolini. Dans *Marie de Rohan*, Mme Medori a fait admirer son magnifique organe. C'est Ronconi qui paraît destiné à être le *lion* de la saison.—La représentation des *Huguenots*, avec Grisi et Mario, pour les débuts de Formès, a effacé toutes le précédentes. — Vieuxtemps est de retour.

*** *Madrid*. — L'opéra de Donizetti, *I Martyri*, a obtenu un grand succès.

*** *Barcelone*, 1er novembre. — Après trois mois de clôture, nos théâtres lyriques se sont rouverts. Une nouvelle troupe italienne a été engagée pour le *Lycée* et *Santa-Cruz*. L'inauguration s'est faite avec *Luisa Miller*, et les chanteurs n'ont pas produit plus d'effet que l'ouvrage. On répète *Linda di Chamounix*, pour le début de quelques artistes nouveaux.

*** *New-York*. — Miss Hayes, la célèbre cantatrice irlandaise, reçoit ici un accueil qui rappelle les plus beaux jours de Jenny Lind; lors de ses débuts dans la *Somnambule*, au théâtre Castle-Garden, il s'est vendu 7,000 billets.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— C'est ce soir que doit avoir lieu l'inauguration des bals Arban à la nouvelle salle Barthélemy, la plus vaste, la plus belle et la plus confortable de Paris. Une décoration splendide, un éclairage à *giorno*, un orchestre aussi nombreux qu'habilement composé, et dans lequel Arban se fera entendre, tels sont les plaisirs promis au public, dont il s'empressera d'en profiter.

— On demande un harpiste pour un théâtre d'un grande ville de province. S'adresser au bureau de la *Gazette musicale*.

PUBLIÉ CHEZ

BRANDUS ET Cie,

ÉDITEURS,

103, RUE RICHELIEU, A PARIS.

LA

REINE DE CHYPRE

GRANDE PARTITION ET PARTIES D'ORCHESTRE.

Partition pour Piano et Chant, prix net : 40 fr. — Partition pour Piano seul, net 25 fr.

ARRANGEMENTS.

PIANO.

Czerny. — Op. 712. Rondino . . . . . 6 »
Fantana. — Op. 3. Fantaisie brillante . . . . . 6 »
Herz. — Op. 35. Grande valse. . . . . 6 »
Hunten. — Mosaïque en quatre suites, chaque . . . . . 6 »
Kalkbrenner. — Op. 157. Fantaisie 7 50
Lecarpentier. — Deux bagatelles, chaque. . . . . 5 »
— Op. 54 Fantaisie et variations . . . . . 6 »
Osborne. — Op. 46. Grande fantaisie brillante 7 50
Redler. — Op. 49. Bagatelle . . . . . 5 »
Rosellen. — Op. 43. Trois airs de ballet :
N° 1. Pas de trois . . . . . 6 »
2. Chœur dansé. . . . . 6 »
3. La Cypriote. . . . . 6 »
— Op. 46. Grand caprice 7 50
Rosenhain. — Op. 34. Morceau de concert 7 50
Stamaty. — Op. 7. Souvenirs. 7 50
Schubert (Peter). — Op. 35. Variations sur le chœur des gondoliers. . . . . 6 »
— Op. 36. Divertissement . . . . . 6 »
— Op. 37. Rondoletto. . . . . 6 »
— Op. 37. Grandes variations 7 50
E. Wolff. — Op. 64. Trois fantaisies, chaque. . . . . 6 »
— Op. 68. Première grande fantaisie, variations et finale 7 50
— Op. 73. Deuxième fantaisie 7 50
— Op. 84. Grande valse. . . . . 6 »
L'ouverture, arrangée par R. Wagner . . . . . 6 »

PIANO A QUATRE MAINS.

Czerny. — Op. 716. Grand duo brillant . . . . . 9 »
Lecarpentier. — Divertissement et variations, deux suites, ch. 6 »
Rosenhain. — Grande fantaisie dramatique . . . . . 9 »
E. Wolff. — Op. 74. Grand duo. . . . . 9 »
L'ouverture, arrangée par R. Wagner . . . . . 6 »

Quadrille nouveau par MUSARD . . . . . 4 fr. 50 c.

Quatre quadrilles par TOLBECQUE, chaque. 4 » 50 »

VIOLON.

Kalkbrenner et **Panofka.** — Op. 467. Grand duo pour piano et violon . . . . . 10 »
N. Louis. — Op. 118. Souvenirs, fantaisie pour piano et violon.. 9 »
Panofka. — Mosaïque pour piano et violon, 2 suites, chaque.. 9 »
— Op. 35. Grand nocturne brillant pour violon avec accompagnement de piano. . . . . 6 »
— Airs arrangés pour deux violons en quatre suites, chaque . . . . . 9 »
— Ouverture pour deux violons 4 50
— Airs pour violon seul. 7 50

FLUTE.

Kalkbrenner et **Walckiers.** — Duo pour piano et flûte . . 10 »
Wolff et **Walckiers.** Duo pour piano et flûte. . . . . 10 »
E. Walckiers. — Op. 81. Fantaisie pour flûte avec accompagnement de piano . . . . . 9 »
— Id. avec quatuor. . . . . 18 »
— Airs arrangés pour deux flûtes en 4 suites, chaque . . . . . 9 »
— Ouverture pour deux flûtes. 4 50
— Airs arrangés pour flûte seule. 7 50

CORNET A PISTONS.

Schiltz. — Op. 124. Fantaisie pour cornet avec accompagnement de piano 7 50
— Airs arrangés pour deux cornets, deux suites, chaque 7 50
— Airs pour cornet seul 7 50

VIOLONCELLE.

Lee. — Op. 25. Fantaisie pour violoncelle avec accompagnement de piano 7 50
Wolff et **Batta**, grand duo pour piano et violoncelle.

HARMONIE MILITAIRE.

Schiltz. — Les airs de l'opéra. . . . . 24 »
— Grande marche . . . . . 9 »
— Pas redoublé . . . . . 6 »
— Chœur des gondoliers. . . . . 6 »

QUATUORS.

Ouverture pour flûte, violon, alto et basse 7 50
Airs pour flûte, violon, alto et basse, trois suites, chaque. . . . . 18 »
Ouverture pour deux violons, alto et basse 7 50
Airs pour deux violons, alto et basse, trois suites, chaque. . . . . 18 »

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 46. 16 Novembre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u d. Linden
— Bote et Bock, 12, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Exposition universelle de Londres (11e lettre), par **Fétis** père. — — Théâtre-Italien, rentrée de Mlle Sophie Cruvelli dans *Norma*. — Société des musiciens exécutants, par **Henri Blanchard**. — Pourquoi la Muette est-elle muette? — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(ONZIÈME LETTRE) (1).

Monsieur,

En l'état actuel de la musique, et dans le *crescendo* du développement de la sonorité dont nous avons vu les effets depuis cinquante ans, surtout dans les vingt dernières années, les instruments à cordes pincées ont fait naufrage, parce que leurs sons de courte portée ont paru perdre chaque jour de leur intensité en proportion de l'augmentation de force de nos orchestres. La harpe même, bien supérieure en puissance à tous les instruments du même système ; la harpe, autrefois objet de prédilection pour les femmes, à cause des grâces qu'elle leur permettait de mettre en évidence, a été vaincue par le piano, et n'est plus cultivée que par exception. De cet état de choses peut résulter un mal assez considérable ; car la harpe est une nécessité de l'instrumentation, ses effets ne pouvant être remplacés par ceux d'aucun autre instrument. Si les amateurs abandonnaient la harpe d'une manière absolue, il ne se formerait plus d'artistes pour un genre de talent qui n'offrirait plus de moyens d'existence. Il est donc désirable que ce polycorde, reste de la haute antiquité égyptienne, ne disparaisse pas du domaine de l'art actuel.

Qu'on ne s'y trompe pas : tout n'est pas dit à l'égard de ces instruments à cordes pincées, si recherchés au temps de la renaissance comme au moyen âge, au moyen âge comme dans l'antiquité, et dont l'usage a été général chez les Arabes comme chez les Européens, dans l'Inde comme à la Chine. La tendance de l'art est en ce moment vers la force ; mais d'autres transformations ne tarderont pas à se faire ; et si, comme j'en ai le pressentiment, cet art finit par entrer dans la voie de l'éclectisme, nous pourrons bien revenir à des effets oubliés par ce développement final du sentiment esthétique, comme nous sommes revenus aux attractions enharmoniques par le développement du sentiment de l'harmonie. On pardonnera, j'espère, cette utopie à celui qui, entré dans le même ordre d'idées il y a plus de quarante ans, en a exposé les doctrines dans tous ses ouvrages, s'y est chaque jour plus attaché par ses études, et a d'ailleurs pour lui l'expérience décisive du succès de ses concerts historiques. Je dis donc avec conviction : les instruments à cordes pincées rentreront dans le domaine de la musique, parce qu'ils sont la nécessité d'une de ses formes, parce qu'ils sont un des accents de sa grande et sublime voix.

(1) Voir les nos 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44 et 45.

Ce n'est pas à dire, toutefois, que ces instruments devront rester dans leur ancien état d'imperfection : ce qu'Erard a fait pour la harpe, on pourra le faire pour le luth, pour la guitare, pour le théorbe. Car ce n'est pas seulement le mécanisme de la harpe qui a été créé de notre temps : sa puissance sonore et l'énergie de ses vibrations ont été considérablement augmentées par le redressement de la courbe de la console, duquel est résultée une tension proportionnelle plus normale, et un ébranlement plus complet de la table et de tout le corps de l'instrument. En son état actuel, la harpe ne paraît rien laisser à désirer. Tous les facteurs français et étrangers ont adopté les modèles d'Erard jusque dans les moindres détails. Deux facteurs de la Grande-Bretagne seulement ont mis des instruments de cette espèce à l'Exposition : l'un est M. Jones Bray, de Dublin. Le son de ces instruments a du volume et de la rondeur. Comme Erard, il a augmenté l'étendue d'une demi-octave additionnelle. Le mécanisme, à double mouvement, est exactement la reproduction de celui du célèbre facteur français.

M. Jones Bosselt, de Cardif, dans le pays de Galles, est resté fidèle aux traditions poétiques de son pays : il n'a pas voulu faire d'autre harpe que celle du barde, et le beau modèle qu'il a exposé est dépourvu de pédales et monté de trois rangs de cordes, comme l'ancien *Telyn* (harpe welche) que jouaient Rhys-Coch et Cormac-Common. Dans l'origine, la harpe galloise n'avait qu'un rang de cordes. Les bardes faisaient les demi-tons en raccourcissant les cordes entre deux doigts et les pinçant avec un troisième. Il existe parmi les manuscrits du Muséum britannique une méthode pour jouer de la harpe de cette manière. C'est au XIVe siècle que la harpe à triple rang de cordes fut imaginée pour faire disparaître les difficultés de ce mécanisme. Des trois rangs de cordes, le premier, qui est diatonique, sert pour la main droite ; le troisième rang, qui est à gauche, est aussi diatonique et sert pour la main gauche. Entre ces deux rangs de cordes se trouve celui des demi-tons disposé de manière que les intervalles des cordes du premier et du troisième rang permettent d'atteindre à ces demi-tons sans difficulté. Quelque compliqué que soit un pareil instrument, j'ai entendu, en 1829, dans un *Eisteddwod*, un concert de musique galloise, des bardes aveugles qui en jouaient avec une prodigieuse habileté. C'est une harpe de ce genre que M. Jones a mise à l'Exposition : son travail ne laisse rien à désirer ni pour le fini, ni pour le son de l'instrument.

Parmi les facteurs français, je n'ai remarqué que M. Domény qui ait exposé des harpes en concurrence avec celles d'Erard. Les instruments de M. Domény se distinguent de tous les autres par un mécanisme qui détend d'un seul coup toutes les cordes de la harpe quand on cesse d'en jouer, et qui les remet toutes à leurs intonations respectives et d'un seul coup. Ce mécanisme a pour objet d'empêcher la rupture des cordes.

La guitare, dont Sor, Aguado, Castellacci, Huerta, et surtout M. Zani de Ferranti, ont agrandi le domaine par des combinaisons de doigter et d'accord de l'instrument auparavant inconnues, la guitare, dis-je, a presque disparu de la collection des instruments en usage à l'époque actuelle, précisément au moment où les ressources les plus riches avaient été découvertes. Il semble, néanmoins, par la quantité de guitares de forme ordinaire ou modifiée qui se trouvaient à l'Exposition universelle, qu'on ait voulu protester contre l'abandon de ce discret interprète des amoureux transports ; mais, bien que l'imagination des artistes et des luthiers se soit mise en frais d'invention, il n'a rien été fait pour fortifier la sonorité de l'instrument par un principe certain. La fantaisie semble avoir été le seul guide qu'on ait pris dans les innovations. Personne ne paraît s'être dit que la faiblesse des sons de la guitare provient de ce que des cordes attachées parallèlement au plan de la table et à quelques lignes de distance de celle-ci, ne peuvent imprimer de vigoureuses vibrations à cette table d'harmonie, et, conséquemment, que la sonorité doit être faible, puisque le renforcement des cordes est insuffisant. Il était cependant facile d'arriver à la vérité à cet égard, en comparant le luth, le théorbe et l'archiluth avec la guitare. La sonorité de ces trois instruments était très-puissante en comparaison de celle du dernier; d'où vient cela ? Le voici. Le luth, le théorbe et l'archiluth avaient les cordes attachées au corps de l'instrument par des boutons fixés à l'extrémité inférieure ; et pour élever ces cordes au-dessus de la table, on les faisait passer sur un chevalet : par cela même, les cordes acquéraient une forte tension, et par l'angle qu'elles faisaient avec leurs points d'attache, ainsi que l'ébranlement que le chevalet communiquait à la table, les vibrations étaient énergiques et les sons avaient de la rondeur. Dans la guitare, au contraire, le cordier est placé sur la table, rien n'élève les cordes au-dessus de leur niveau, d'où il suit qu'elles sont lâches, et n'impriment à la table que de faibles vibrations. Tout le secret de l'amélioration possible de la guitare est dans cette seule observation.

Parmi les instruments dont on a voulu faire des variétés de la guitare, et qui ont été construits en Angleterre, j'ai remarqué ceux de MM. Dobrowolski, Panormo, Ventura, et don José Gallegos. M. Dobrowolski s'est proposé d'augmenter l'étendue de l'échelle de la guitare dans les sons aigus, et y a, en effet, ajouté une octave et demie par l'addition d'une sixième à la quarte supérieure de la chanterelle, supprimant la sixième corde (*mi*) à la basse. L'auteur de cet instrument lui donne le nom *semi-brève guitare*. Bien qu'il assure que cette guitare semi-brève a une sonorité plus puissante que l'ancienne guitare appelée *espagnole*, je n'y ai pas trouvé de différence, sauf l'addition de notes à l'aigu, qui n'est pas une conquête très-profitable.

M. Panormo n'a été que le fabricant de l'instrument qu'il a exposé sous le nom de *guitare enharmonique* ; l'auteur de l'invention est M. Perronet-Thompson. Je parlerai de ce savant lorsque je serai parvenu à la catégorie des orgues, et j'expliquerai alors son système ; car M. Perronet-Thompson a fait construire aussi sur le même système un orgue enharmonique. Je me bornerai à dire pour le moment que la guitare enharmonique diffère de la guitare chromatique ordinaire en ce qu'au lieu de 12 cases qu'on trouve sur le manche de celle-ci, pour former les 12 demi-tons de la gamme tempérée, y compris la corde à vide, il y a 19 cases sur le manche de la guitare enharmonique, pour la différence absolue des demi-tons ascendants et descendants. Il m'a semblé difficile de considérer cet instrument autrement que comme une curiosité, car le doigter serait un grand obstacle à son usage pratique.

M. Angelo Benedotto Ventura ne fait pas les choses à demi-pendant qu'il est entrain d'inventer, de modifier ou de renouveler ce qu'on a fait avant lui; car il n'a pas mis à l'Exposition moins de cinq instruments, plus ou moins nouveaux, auxquels il a donné son nom. L'imprimé que M. Ventura fait distribuer m'apprend qu'il a été maître de guitare et de *harpe-luth* de feu la princesse Charlotte d'Angleterre, et qu'il continue à donner des leçons de ces instruments, de ceux qu'il a nouvellement inventés, de la *harpe-guitare*, de la *mandoline-luth*, du *banjo* (?), aussi bien que du chant *dans un style supérieur* (as well as singing in a superior style). La première nouveauté imaginée par cet homme universel est appelée par lui *New-British Ventura*, c'est-à-dire *nouvelle Ventura britannique*. Le corps de l'instrument ressemble beaucoup à celui de l'ancien sistre ; son manche est divisé par cases comme celui de la guitare et des instruments de même espèce. Il est monté de neuf cordes qui sont fixées par des boutons à la partie inférieure du corps de l'instrument, et qui passent sur un chevalet. Les sons de la *Ventura britannique* ont plus de puissance que ceux de la guitare, par la raison que j'ai dite précédemment; mais l'inventeur s'abandonne trop à son enthousiasme lorsqu'il vante son caractère original et charmant, et lorsqu'il assure qu'elle unit la puissance et le moelleux de la harpe à la délicieuse douceur de la guitare.

La *lyre Ventura* est un second instrument dont M. Ventura se croit inventeur. J'avoue que ne puis partager son illusion sur ce point ; car ce n'est que la reproduction de la *guitare-lyre*, mauvais instrument que sa forme avait mis à la mode au temps du Directoire et de l'Empire, parce qu'on recherchait alors tout ce qui rappelait l'antiquité grecque et romaine. La seule innovation que M. Ventura y ait faite consiste à doubler les six cordes de l'instrument, à la manière du luth et du théorbe, en sorte que, pour chaque note, on fait sonner deux cordes à l'unisson. Ces cordes sont métalliques; on les met en vibration avec une lame d'écaille de tortue, de la même manière que les cordes de la mandoline.

La *harpe Ventura* est la troisième innovation par laquelle l'inventeur modifie la guitare. Je suis encore obligé d'écorner un peu la gloire de M. Ventura, en lui rappelant que le facteur de pianos, Pfeiffer, a fait, il y a environ vingt ans, un instrument semblable, et dans les mêmes proportions, auquel il donnait le nom barbare de *dital-harpe*. C'était aussi un appareil composé d'une table d'harmonie placée sur un corps de guitare, avec un montant et une console superposés à ce corps d'instrument, et semblables à celles de la harpe. Les dimensions étaient aussi les mêmes, car la hauteur de l'instrument était de 32 pouces et la largeur de 15. Toutefois une innovation réelle appartient à M. Ventura : elle consiste en une touche divisée par cases, et placée sous les cordes les plus hautes, de manière à tirer de celles-ci des ressources beaucoup plus riches d'harmonie que celle de la *dital-harpe*.

La *Venturine* (M. Ventura veut absolument que son nom parvienne à la postérité), la Venturine, dis-je, est une guitare en miniature, car sa longueur n'est que de 20 pouces et sa largeur de 6. Elle n'est montée que de quatre cordes. Je n'imagine pas à quoi un pareil instrument peut servir, à moins que ce ne soit comme joujou.

Me voici arrivé à la dernière invention venturienne. Celle-ci n'a pas reçu le nom de Ventura ; elle s'appelle *cithare anglaise* (English citra). C'est, dit l'inventeur, un perfectionnement de la vieille guitare espagnole. Je ne sais quel motif a porté M. Ventura à en découper le corps de manière à lui faire former dix angles et n'ai pas la certitude que cela soit parfaitement rationnel. Toutefois, la cithare anglaise a une incontestable supériorité sonore sur la guitare ordinaire; mais elle doit cette supériorité à la manière dont les cordes sont attachées et à son chevalet, d'où résulte une tension suffisante et un ébranlement énergique de la table d'harmonie.

Don José Gallegos est, chacun l'a déjà deviné, de race pure espagnole. Il a sur la guitare des droits de nationalité ; mais il faut avouer que dans le bel instrument qu'il a mis à l'Exposition, il n'a guère conservé de la forme originale de l'organe des sérénades amoureuses. Don José Gallegos a donné carrière à son imagination dans la conception de cet instrument dont je n'ai pu prendre qu'une idée fort imparfaite; car il était placé sous une énorme cage vitrée, et jamais je n'ai rencontré l'inventeur à l'Exposition. Toutefois, j'ai été frappé d'une ressemblance singulière entre la forme générale de cette guitare si compliquée et celle de la guitare à trois manches appelée *harpolyre*, que, pour son malheur, un pauvre guitariste de Besançon, nommé *Salomon*, inventa en 1825. Ce pauvre homme, rêvant une fortune qui lui paraissait cer-

taine pour le débit de son instrument, dépensa ses économies à en faire fabriquer un certain nombre, abandonna sa ville de province et ses élèves, et alla s'établir à Paris, où l'attendaient d'amères déceptions. Personne n'acheta son harpolyre, parce que déjà la guitare passait de mode. Il acheva de dépenser le peu qui lui restait en efforts inutiles pour faire connaître cet instrument, et le chagrin le conduisit au tombeau bientôt après. J'espère que rien de semblable ne menace M. Gallegos. La ressemblance de son instrument avec celui de Salomon n'est pas parfaite, car sa guitare n'a que deux manches au lieu de trois. N'ayant pu approcher de cet instrument ni l'examiner à loisir, je n'ai pu en saisir le système ni en connaître les qualités, mais j'ai admiré le fini de ses détails extérieurs. Du reste, l'ensemble m'a paru très-compliqué.

Parmi les instruments à cordes pincées de nouvelles formes, j'ai remarqué celui qui a été construit par M. Huther, de Vienne, auquel il a donné le nom de *zitherplan*. C'est un sistre sans manche, dont les cordes, en assez grand nombre pour remplacer les variétés d'intonations du manche, sont tendues horizontalement sur une table d'harmonie. La sonorité spéciale de cet instrument est assez bonne ; mais si l'art retournait à ce système de cordes métalliques pincées, le luth et le théorbe offriraient plus de ressources et seraient d'un usage plus commode.

Plusieurs luthiers dont j'ai cité les noms et les ouvrages dans ma lettre précédente, ont mis à l'Exposition des guitares construites avec soin, mais dont le système n'a rien de différent de la guitare ordinaire. Il y a aussi bon nombre d'instruments de pacotille appartenant à cette catégorie dans ce qu'ont exposé MM. Husson et Buthod, de Paris ; M. Derazey et d'autres fabricants de Mirecourt ; Neuner et Hornsteiner, de Mittenwald (en Bavière); J.-B. Bander et Cie, du même endroit ; Herzlich, de Vienne; Ferdinand Ghier, à Klingental, et d'autres. Je suppose que l'envoi d'instruments semblables à l'Exposition a eu principalement pour objet de faire connaître le bas prix auquel ils sont établis, car leur valeur au point de vue de l'art est très-minime.

Si j'entreprenais la description des instruments à cordes pincées de l'Inde, de la Chine, des États barbaresques et de l'intérieur de l'Afrique qui ont paru à l'Exposition, j'aurais à écrire plusieurs lettres sur ce sujet et je pourrais les remplir de détails et d'observations qui auraient de l'intérêt; mais il faudrait pour cela sortir du système de la musique européenne qui, seule, est l'objet de cette correspondance. Le sujet est d'ailleurs si curieux, qu'il mérite d'être traité avec beaucoup de soins dans un travail spécial dont je pourrai m'occuper plus tard.

FÉTIS père.

THÉATRE-ITALIEN.

Rentrée de Mlle Sophie CRUVELLI dans *Norma*.

C'était mardi dernier jour de grande fête à ce théâtre. La cantatrice si impatiemment attendue reparaissait enfin, et venait rendre la vie à un répertoire frappé dès le début d'une sorte de langueur. Inutile de dire comment Sophie Cruvelli a été reçue : les mains étaient toutes prêtes à l'applaudir, les voix à la rappeler, les fleurs à tomber par avalanche. Ce que c'est que de venir à propos ! Non pas que Sophie Cruvelli ne possède des qualités assez brillantes, assez éminentes pour justifier en grande partie l'enthousiasme qu'elle excite. C'est une artiste qui a de la flamme et de la jeunesse, sans compter une voix remarquable. Elle a une noble allure, de beaux gestes, de la passion dramatique, et quoique l'art du chant ne soit pas complet chez elle, pourtant elle produit souvent plus d'effet qu'une virtuose élevée à une école plus pure, nourrie de plus délicates leçons.

Sophie Cruvelli ne suit pas la tradition dans sa manière de comprendre le rôle musical de *Norma*. Là où ses devancières chantaient *piano*, elle chante *forte*; là où elles ralentissaient, elle presse. Nous trouvons surtout qu'elle abuse de la *mezza voce*, opposée à des éclats presque téméraires. Diminuer le volume de voix, c'est fort bien, pourvu qu'on en donne assez pour se faire entendre. Chanter entre ses dents et les lèvres demi-closes, c'est chanter pour soi, non pour le public.

Il n'en est pas moins vrai que le public s'est montré content, ravi, électrisé, et que le Théâtre-Italien peut compter sur de belles soirées avec Sophie Cruvelli. *Si Pergama dextrâ!...* Nous renvoyons à Virgile pour le reste.

Mlle Corbari nous est revenue dans ce même rôle d'Adalgise qui lui avait servi de *maiden-speech*, il y a quelques cinq ans. Cinq ans ont tant soit peu arrondi la taille d'Adalgise, mais non altéré sa voix. Mlle Corbari se donne un peu trop de mal pour être expressive et pathétique : Adalgise n'a pas besoin de tant d'efforts. C'est à Norma qu'il faut laisser cet appareil de douleur et d'angoisses. Norma est coupable et violente ; au contraire Adalgise est innocente, tendre et dévouée. Mlle Corbari n'a presque rien à faire pour que sa physionomie exprime de bons et d'honorables sentiments.

Pardini et Susini chantaient les deux autres rôles. Nous ne donnerons pas de conseils au premier, qui nous semble avoir dépassé l'âge où l'on en profite ; le second est jeune : il a une belle voix, autant que d'inexpérience. Quand Lablache voudra bien reprendre le rôle du grand-prêtre, Susini verra ce qui lui manque pour s'en bien acquitter.

Et voilà justement ce qui rend la direction du Théâtre-Italien si difficile ! A Paris, le Théâtre-Italien, il faut bien en convenir, n'est pas un objet de première nécessité, comme il l'est, par exemple, dans d'autres villes qui n'ont pas de théâtres nationaux, à Londres, à Saint-Pétersbourg, à Madrid, à Lisbonne et bien d'autres encore. A Paris, c'est un objet de luxe, et par conséquent son obligation est d'être excellent, sous peine de ne pas être : le luxe, comme la poésie, ne souffre pas de médiocrité. Or, comment espérer que des ouvrages connus, trop connus peut-être, qui dans l'origine avaient pour interprètes des artistes de premier ordre, attirent encore la foule, quand le niveau des artistes a sensiblement baissé? *Norma*, dans l'origine, était chantée par Mlle Grisi, Mlle Assandri, Rubini et Lablache. *Norma* était jeune alors, et aujourd'hui elle n'a plus toute la fraîcheur du printemps. Pour la lui rendre, il faudrait des interprètes non pas seulement nouveaux, mais plus forts, plus admirables, plus entraînants ! Le succès est à ce prix, si le succès est possible.

R.

SOCIÉTÉ DES MUSICIENS EXÉCUTANTS.

M. Malibran, qui a conçu l'idée de fonder une société des musiciens exécutants comme s'il n'existait pas, depuis plus de sept années, la grande association des musiciens exécutants et compositeurs, a inauguré, dimanche dernier, sa société naissante dans la salle du Casino-Paganini avec le concours de la société chorale Galin-Pâris-Chevé, au nombre de 300 chanteurs, qui ont exécuté la symphonie vocale et dramatique, sans accompagnement, intitulée *Ruth et Booz*, par M. Elwart. Si l'on peut trouver qu'il y a monotonie en même temps que singularité dans un ouvrage de ce genre, on ne peut disconvenir qu'il n'y ait de l'originalité dans cette tentative ; que c'est demander à l'art vocal tous les effets grandioses qu'il peut produire. Le compositeur a été souvent bien inspiré. Si quelques-uns de ses *soli* sont accompagnés *con cori*, à la manière des cavatines italiennes de notre temps, c'est qu'il n'est pas donné à tous d'écrire en style comme celui du *Joseph* de Méhul. Quoi qu'il en soit, l'oratorio vocal de *Ruth et Booz* abonde de jolis effets de voix qui procèdent en bonne et pure harmonie, et l'exécution de cet ouvrage exceptionnel a été fort bonne et très-juste d'intonations. Il faut même complimenter le chœur, qui, lorsque les solistes ont baissé de ton, suivait le chanteur ou la cantatrice dans cette dégradation de son, et prouvait ainsi son intelligence musicale. Mlle Élisa Lucas et M. Édouard Shannon se sont distingués dans l'exécution des solos de l'œuvre de M. Elwart.

Les ouvertures de la *Muette* et du *Jeune Henri* ont été dites par un

orchestre de soixante-dix à quatre-vingts musiciens, ce qui forme un bon nombre d'exécutants pour l'ensemble et la chaleur. Sous ce dernier rapport, l'allégro de l'ouverture de la *Muette* a cependant été pris un peu lentement; mais tous les détails minutieux, les difficiles entrées d'instruments à vent qui étincellent dans l'œuvre de M. Auber, tout a été saisi, rendu admirablement par l'orchestre, fort bien conduit d'ailleurs par M. Malibran. C'est parce que ce chef et cet orchestre ont de l'avenir, et qu'ils semblent déjà ne faire qu'un seul individu, un seul artiste, que nous leur dirons ou que nous *lui* présenterons quelques petites remarques sur son exécution de l'ouverture du *Jeune Henri*, ce chef-d'œuvre de musique imitative et dramatique, qu'il n'est pas permis d'interpréter faiblement. Nous dirons, d'abord, qu'il faut tâcher de trouver un corniste jouant le second cor, que la peur ne galope point au moment d'attaquer la fanfare de chasse, avant le galop du basson. Il est de tout nécessité que l'artiste remplissant cette partie de cor dise les cinq notes qui remplissent la troisième mesure de cette chasse, et non qu'il les réduise à trois ou quatre. Après cela, dans le courre, dans le tumulte, la petite flûte a attaqué trop timidement ses *la* par octaves de l'accord de septième dominante qui doivent dominer la joie turbulente des chasseurs et figurer les cris de taïaut des piqueurs. En général, les instruments à vent sont entrés mollement; et puis la note de timbale figurant le coup mortel reçu par le cerf, a manqué de précision et de force; mais la suave introduction et la péroraison du chef-d'œuvre de Mehul n'ont rien laissé à désirer. Il faut que l'*Association des musiciens exécutants* exécute mieux ou du moins aussi bien que les meilleurs orchestres de la capitale, pour fonder quelque chose de durable, et cette société en possède tous les éléments. Qu'elle devienne donc une démocratie artistique d'égalité et de fraternité musicale et philanthropique, et nous crierons : Vive la république des musiciens exécutants!

HENRI BLANCHARD.

POURQUOI LA MUETTE EST-ELLE MUETTE ?

On ne l'a jamais su et on ne le saura jamais.

Vous comprenez que nous parlons de cette charmante et fameuse *Muette de Portici*, plus que trois fois centenaire par le nombre de ses représentations, et malgré cela toujours florissante de verve, de coloris et de jeunesse.

On a demandé souvent, depuis que l'Opéra existe, pourquoi l'on ne s'adressait pas aux grands poëtes de chaque époque pour avoir les meilleurs poëmes d'opéra. Nous avons vu des gens qui en étaient surpris, d'autres indignés. Il y a même eu des poëtes qui se croyaient grands et qui ont réclamé en termes assez durs leur droit au travail... lyrique. Cependant on n'a tenu compte ni de ces étonnements, ni de ces indignations, ni de ces réclamations, et les compositeurs en diront la raison quand en voudra. C'est que les vers faits pour être chantés sont soumis à des conditions tout autres que les vers faits pour être lus ou déclamés; c'est que la musique ne veut que des sentiments, et presque pas d'images; c'est qu'elle a horreur des belles et longues périodes, des savantes inversions, des riches descriptions, des ingénieuses ciselures; en un mot, c'est qu'elle est elle-même la poésie, qu'elle s'accommode mal de celle qu'on lui donne toute faite et qu'elle se charge d'en mettre où il n'y en a pas.

Donc, Lulli a continué de travailler avec Quinault plutôt qu'avec Racine, Rameau avec Pellegrin et Roy plutôt qu'avec Voltaire et Jean-Baptiste Rousseau, Gluck avec Moline et Guillard plutôt qu'avec Lebrun, Spontini avec Jouy plutôt qu'avec Delille; Auber, Meyerbeer, Halévy avec M. Scribe plutôt qu'avec MM. Lamartine et Victor Hugo.

Ce n'est pas le tout de savoir ce qu'il faut mettre dans un opéra; le plus difficile et le plus essentiel, c'est de savoir ce qu'il convient d'omettre. M. Scribe est le premier des auteurs en ce genre, comme en plus d'un autre, mais il a été obligé lui-même de faire son éducation. Un jour nous lui avons entendu raconter l'anecdote suivante :

Le libretto de la *Muette de Portici* venait d'être achevé par lui, de compagnie avec M. Germain Delavigne. Le personnage de Fenella, inventé par Walter Scott, les avait séduits : ils avaient résolu de la prendre pour héroïne, et ce n'était pas une petite hardiesse que de faire d'une muette la protagoniste d'un opéra; mais encore fallait-il (du moins les deux poëtes le croyaient) expliquer nettement au public pourquoi Fenella ne parlait pas. Sgnanarelle explique bien au seigneur Géronte pourquoi sa fille est muette : on ne pouvait faire moins que Sgnanarelle, et voilà nos deux poëtes s'évertuant à raconter poétiquement la tragique aventure par suite de laquelle la pauvre Fenella avait perdu la parole. Le récit, fait avec un soin tout particulier, n'avait pas moins d'une trentaine de vers, et les poëtes se félicitaient de leur laconisme.

Mais le compositeur, M. Auber, ne fut pas tout à fait aussi content de leur chef-d'œuvre narratif : il le trouvait trop long, et ne savait à quelle sauce le mettre. « Ce n'est pas du chant, disait-il; la musique » n'a rien à voir dans tout cela. Faites-moi le plaisir d'en couper au » moins la moitié : je me charge du reste. »

Et voilà nos deux poëtes qui se remettent à la besogne, qui taillent et qui rognent si bel et si bien, que le récit n'a plus qu'une douzaine de vers. Le compositeur s'assied devant son piano, cherche à placer des notes sous ces douze lignes, et trouve que c'est trop long encore, qu'il n'y a pas d'effet à produire avec un récit de cette dimension. Les poëtes abrègent encore : toujours trop long! Bref, savez-vous ce qui, en définitive, fut conservé, d'un commun accord, de cette narration si soigneusement écrite, si laborieusement revue et diminuée, si scrupuleusement explicative? Deux vers, qui ne sont pas les meilleurs de l'ouvrage, et qui n'expliquent rien; mais le public n'en a jamais demandé davantage.

Vous vous rappelez que ce premier acte de la *Muette* s'ouvre par un dialogue entre Alphonse, le noble séducteur de Fenella, et Lorenzo, son confident. Lorenzo demande au prince quel intérêt il peut porter à la fille d'un pêcheur, le propre jour de son hymen avec la charmante Elvire, et le prince lui répond par l'aveu de son crime, d'autant plus grave que Fenella était plus facile à tromper.

Qu'entends-je? s'écrie Lorenzo, et Alphonse de dire aussitôt :

La parole à ses lèvres ravie
Par un horrible événement,
La livrait sans défense à l'infidèle amant
Dont l'abandon empoisonne sa vie.

Un récit de trente vers réduit à sa plus simple expression! Fenella est muette : comment l'est-elle devenue? *Par un horrible événement.* Devine si tu peux! Et personne ne s'est donné la peine de deviner! Que de beaux vers perdus! que de labeurs enfouis dans une ligne! *Par un horrible événement.* Pour cette fois, le compositeur fut content; mais nous, nous croyons que les deux poëtes regrettent encore et regretteront toujours de n'avoir pu expliquer au public pourquoi leur fille était muette.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles 15 novembre 1851.

Monsieur le Rédacteur,

La saison de notre Opéra italien a ouvert cette année sous des auspices peu favorables. Le zèle des dilettantes ne fit pas défaut d'abord à l'impresario; le souvenir des brillantes représentations données les hivers précédents par les compagnies où l'on remarquait MM. Calzolari, Luchesi, Morelli, Mmes Everse et Medori, avait fait affluer les souscripteurs; la plupart des loges étaient retenues d'avance. Malheureusement, soit que l'entrepreneur ait été trompé par les correspondants auxquels il s'était adressé pour former sa troupe, soit qu'il ait été guidé par des idées d'économie mal entendues, le personnel qu'il offrit au public était fort inférieur à ceux des campagnes précédentes. La première forte chanteuse et le ténor engagé pour les premiers rôles du genre sérieux firent *fiasco* dès leur début. Force fut d'aviser à leur

remplacement immédiat. D'une autre part, la première chanteuse légère, bien que d'une médiocrité moins évidente, manquait néanmoins des qualités propres à la faire réussir dans son emploi. Les seuls artistes recommandables, les seuls qui reçurent un bienveillant accueil, furent M. Morelli, que vous connaissez, et M. Bartolini, baryton doué d'une jolie voix, sinon d'une grande habileté comme chanteur. Force fut au directeur de faire diligence pour remplacer ceux des artistes contre lesquels l'opinion s'était prononcée assez énergiquement. Il s'exécuta de bonne grâce, mais le répertoire fut tout un mois languissant; l'empressement des amateurs se refroidit progressivement, et les représentations se donnent pour le moment dans le désert.

Cependant de nouveaux débuts viennent d'avoir lieu. Nous avons entendu Mlle Bertrandi dans la *Sonnambula* et dans le *Barbier de Séville*. On a applaudi à sa jolie voix et à son talent de vocalisatrice. M. Brignoli, ténor au timbre argentin, s'est produit avec succès dans la *Sonnambula*. Tous deux ont été reçus avec faveur. Sous peu de jours la reprise de *Norma* nous fera faire connaissance avec la nouvelle prima donna; puis viendra le tour du contralto. Si ces débutantes réalisent ce qu'on en dit d'avance, la troupe sera convenable; mais il faudra un certain temps avant que le public revienne sur la mauvaise impression produite par les premières soirées. La première impression est celle qui dure, vous le savez; il est très difficile d'en atténuer les effets lorsqu'elle a été défavorable.

L'Opéra-Italien a fait les hivers précédents une rude concurrence au Théâtre-Français. Il y a cette fois association entre eux; mais on accuse ce dernier d'employer des moyens tout à fait machiavéliques pour ruiner son ancien rival dans l'opinion publique, afin de se soustraire aux dangers de la lutte si elle venait à s'établir de nouveau. Aux termes du traité qu'ils ont passé, le directeur des théâtres royaux est tenu de fournir à l'entrepreneur italien un orchestre et des chœurs. Or, ces deux éléments essentiels du drame lyrique sont si défectueux, qu'il n'y a point avec eux de bonnes représentations possibles. D'une autre part, le directeur français semble prendre à tâche de contrecarrer son infortuné confrère. Au moment où l'on venait de reprendre la *Sonnambula* à l'Opéra-Italien, on donnait la *Somnambule* au Théâtre-Royal; celui-là annonçait-il *Lucia di Lammermoor*, vite celui-ci s'empressait de donner *Lucie*, et c'était Mlle Caroline Duprez qui remplissait le premier rôle dans ces deux opéras. Comprenez-vous cette façon d'administrer les intérêts communs d'une association? Il répugne de croire qu'il y ait calcul, mauvaise intention, perfidie, de la part du directeur des théâtres royaux; mais il y a tout au moins insigne maladresse.

Je viens de citer le nom de Mlle Caroline Duprez. Cette artiste obtient dans notre capitale des succès fabuleux. Non-seulement elle réalise, mais elle dépasse tout ce qu'on attendait de la fille et de l'élève du célèbre ténor. On lui trouve les qualités que donnent un heureux instinct et une belle méthode. C'est dans la *Sonnambula* qu'elle s'est montrée pour la première fois. Nos dilettantes ne se passionnent pas aisément; ils se mettent en garde contre les enthousiasmes de surprise. L'accueil qu'ils ont fait à Mlle Duprez a été plein de bienveillance, mais en même temps de réserve. Peu à peu ils se sont abandonnés à leurs impressions, et la jeune virtuose ne paraît pas maintenant sans être l'objet d'une brillante ovation. Il n'y a qu'une voix pour louer son beau sentiment dramatique, son style large, sa belle prononciation, la sûreté de son exécution dans les plus périlleuses difficultés du mécanisme. Après la *Somnambule* est venue *Lucie*, puis la *Fille du régiment*. Dans ce dernier opéra, le talent de Mlle Duprez s'est manifesté sous un jour nouveau. Elle disait pour la première fois le dialogue de l'opéra comique, et l'on eût assuré qu'elle avait une longue expérience d'un genre qui exige pourtant une aptitude particulière ainsi que des études spéciales. Il est difficile de jouer la comédie avec plus d'intelligence et d'esprit qu'elle ne l'a fait.

Nous assisterons lundi à un spectacle des plus piquants. Il s'agit d'un opéra de Duprez qui doit faire ce jour-là sa première apparition au grand jour de la rampe. Quand il a mis fin à sa carrière d'exécutant, l'habile artiste n'a pas cru qu'il prenait définitivement congé du public. Ce n'était qu'une retraite momentanée dont il allait profiter pour se préparer à entreprendre une nouvelle carrière. De virtuose, il voulait passer maître. Assez longtemps il avait chanté la musique des autres; son ambition était de faire chanter la sienne maintenant. Vous n'ignorez pas que Duprez, comme les chanteurs des grandes écoles d'Italie, ne s'est pas borné à étudier, dans sa jeunesse, l'art de poser et de diriger sa voix, mais qu'il a reçu une éducation musicale complète, jusques et y compris le sévère contre-point. C'est le directeur du Conservatoire de Bruxelles, c'est M. Fétis qui l'a initié à la connaissance des règles du style. Ses nouvelles prétentions s'appuient donc sur des titres sérieux. Si Duprez réussit dans l'épreuve qu'il va tenter, et s'il parvient à prendre rang parmi les bons compositeurs français de ce siècle, ce sera, convenez-en, une étrange et heureuse carrière que la sienne. J'aurai soin de vous informer du résultat de la représentation de lundi. Tout Paris musical s'intéressera, sans doute, à l'issue de l'événement lyrique dont nous allons être les témoins. L'*Abîme de la Maladetta*, tel est le titre de l'opéra de Duprez.

Bruxelles, qui n'avait jusqu'ici qu'un seul théâtre, en possède cinq aujourd'hui. Tous ne font pas fortune, mais tous vivent. Le goût du spectacle se développe dans notre population. De ces cinq théâtres, trois étaient exploités par la direction que subventionne la ville. C'était ceui de la *Monnaie*, où l'on joue le grand opéra, l'opéra-comique et le ballet; celui des *Variétés* ou *du Parc*, et celui de *Saint Hubert*, consacrés plus spécialement à la représentation des drames, mélodrames et vaudevilles. L'entrepreneur des spectacles royaux vient de faire savoir qu'il renonçait, à dater du mois de mai prochain, à l'exploitation de ce dernier. Le théâtre Saint-Hubert va donc être mis en adjudication. C'est le mieux situé de notre capitale, c'est celui où l'Opéra-Italien a fait de si brillantes affaires il y a deux ans, et où le public se porte le plus volontiers. S'il se présentait un directeur intelligent, avec une bonne troupe d'opéra-comique engagée pour toute l'année, et une compagnie de chanteurs italiens pour l'hiver, il n'y a aucun doute qu'il ne fondât une entreprise prospère. J'appelle sur ce fait intéressant l'attention des spéculateurs parisiens qui voudraient tenter une chance de fortune à peu près certaine selon moi.

Un des bons professeurs du Conservatoire, M. Léonard, vient de donner sa démission. L'habile artiste s'ennuie de la vie sédentaire; il veut reprendre la carrière des voyages et des concerts, où il obtenait honneurs et profits, en compagnie de sa jeune femme, connue dans le monde artiste sous le nom de Mlle de Mendi. C'est vers le Nord, vers la Suède, le Danemarck, la Norvége que M. et Mme Léonard vont diriger leur course aventureuse. Puisse le dieu des concerts leur être favorable! mais le pouvoir de cette divinité de la mythologie musicale s'est beaucoup amoindri depuis quelques années.

Il va sans dire que plusieurs candidats sont déjà sur les rangs pour remplacer M. Léonard dans ses fonctions de professeur de violon (classe préparatoire), au Conservatoire. Celui qui paraît avoir le plus de chances est M. Dubois, un des virtuoses les plus distingués de notre école. Vous le connaissez; il a longtemps habité Paris, où il s'était fait une position des plus honorables dans le monde artiste, et qu'il n'aurait peut-être pas quittée sans la circonstance qui est venu rappeler à son cœur bien né le souvenir de sa chère patrie. L'autorité ne peut faire un meilleur choix. Peut-être sera-ce une raison pour que quelque autre obtienne la succession de M. Léonard

Une autre de nos célébrités exécutantes va également prendre son vol du côté du septentrion. M. Servais n'a pas donné sa démission de professeur du Conservatoire, mais il a demandé un congé qu'il se propose d'aller exploiter en Russie. Ce sera, dit-on, sa dernière expédition dans ce pays, qu'il a plusieurs fois parcouru d'un extrémité à l'autre de ses immenses frontières, et où il a toujours trouvé l'accueil le plus chaleureux, en dépit du climat.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, les *Huguenots*. Le rôle de Raoul sera chanté par Roger, celui de Valentine par Mlle Poinsot Mme Laborde fera sa rentrée par le rôle de Marguerite.

*** La *Reine de Chypre* a été jouée cinq fois de suite avec un effet brillant et constant. Le public s'est dédommagé du long chômage qu'avait subi cette belle œuvre. Mme Tedesco, pleinement rassurée, a confirmé de jour en jour, et en l'augmentant à chaque fois, son premier succès. L'opinion unanime s'est prononcée en sa faveur, et désormais elle a pris rang au nombre des soutiens de notre grande scène lyrique. Roger chante toujours avec autant d'âme que de goût le rôle de Gérard, et Massol ne réussit pas moins dans celui de Lusignan. Les couplets chantés par Chapuis sont toujours redemandés

*** *Robert-le-Diable* avait attiré dimanche dernier une nombreuse assemblée. Gueymard a été fort applaudi dans le rôle principal; Depassio a quelquefois mérité de l'être dans celui de Bertram.

*** *Vert-Vert*, le nouveau ballet, devait être donné demain lundi; mais, à la répétition générale, quelques changements ayant paru nécessaires, la première représentation en a été remise à l'autre semaine.

*** L'Albeni a quitté Paris cette semaine. Elle est allée d'abord à Lyon, d'où elle se rendra en Italie.

*** Le *Château de la Barbe-Bleue*, opéra-comique en trois actes, de MM. de Saint-Georges et Limnander, est annoncé pour samedi prochain, 22 novembre.

*** Hier, samedi, le Théâtre-Italien a repris *Semiramide*, chantée par Mmes Barbieri-Nini et Ida Bertrand; Belletti débutait dans le rôle d'Assur.

*** La *Butte des Moulins*, ouvrage en trois actes, qui sera donné après la *Perle du Brésil*, à l'Opéra-National a pour auteurs MM. de Forges, Gabriel et A. Boïeldieu.

*** L'Assemblée législative a voté ces jours derniers le budget du ministère de l'intérieur pour 4852. Dans ce budget, les subventions aux théâtres nationaux figuraient pour une somme de 1,329,000 fr., c'est-à-dire 5,000 fr. de moins que l'année précédente, retranchés de la subvention du théâtre Italien.

*** La séance annuelle pour la distribution des prix du Conservatoire de musique et de déclamation aura lieu aujourd'hui dimanche, et sera présidée par M. de Thorigny, ministre de l'intérieur. L'exercice qui suivra la distribution se composera ainsi : 1° grand duo à deux pianos sur *Euryante*, de Weber, par Ravina, exécuté par Mlle Boullée et M. Deschamps; 2° aubade composée par M. Bazin, et exécutée par MM. Doudiès, Devalcis, Stupuy, Boutmy, Cior,

Bonnefoy jeune, Juvin, Fégueux, Cecilier jeune, Hildebrand, Pasquet et Carillon; 3° concerto de violon, de Kreutzer, exécuté par M. Ferrand; 4° fragments de *Cinna*, par Mlle Périgat, M. Lévy et Mlle Guérard; 5° deuxième acte de *Tartufe*, par Mlles Savary, Valéry, MM. Lesage et Charles Lemaître; 6° fragments du *Barbier de Séville*, de Rossini, par Mlle Tillemont et M. Bussine jeune; 7° fragments de *Romeo et Juliette*, de Vaccai, par Mlles Wertheimber et Dhèlens.

*** Suivant l'usage consacré, l'Association des artistes-musiciens célébrera samedi prochain la fête de Sainte-Cécile, sa patronne, en exécutant dans l'église de Saint-Eustache une messe de Haydn (la première en *si* bémol). Le nombre des exécutants sera aussi considérable que les précédentes années. M. Tilmant dirigera la partie instrumentale, et M. Garaudé, la partie vocale.

*** M. Grisier est fort habile, comme chacun sait, en escrime, et surtout dans la démonstration de cet art dans lequel s'emploient les termes de *seconde, tierce, quarte, quinte*, ainsi que dans la science des sons. M. Grisier est donc presque notre confrère; et nous sommes heureux d'apprendre, en l'en félicitant, qu'il vient d'être nommé professeur d'armes, seul et sans partage, de l'École spéciale de marine à Neuilly.

*** La Société de bienfaisance de Saint-Antoine, présidée par M. l'abbé Roux, et dont l'œuvre est de secourir les femmes âgées, vient de donner, le 8 novembre, à Rouen, un concert auquel MM. Lecieux, Géraldy et Richard Mulder ont prêté le concours de leur talent. Nous n'avons pas besoin de dire comment les deux premiers ont été accueillis. Quant à M. Richard Mulder, qui se faisait entendre pour la première fois à Rouen, il nous a révélé un artiste de premier ordre et s'est placé tout d'abord au niveau de nos virtuoses les plus aimés. La vigueur et le goût, voilà par quelles qualités il a fait valoir plusieurs charmants morceaux de sa composition, destinés par leur originalité à un succès populaire : *la Cascade le Bolero, l'Andante*, dédié à Mme Pleyel, *le Tambour de Basque* et un excellent duo sur les motifs de *la Dame Blanche*, où il a M. Lecieux pour collaborateur et partner. Les bravos qui ont accueilli les deux artistes ne sont qu'un prélude de ceux qui les attendent à Paris pendant la saison musicale.

*** Une messe en musique de M. Dietsch sera exécutée pour la première fois samedi prochain 22 novembre, dans l'église de la Madeleine, par la Société des artistes de l'Académie nationale de musique, sous la direction de de M. Girard, chef d'orchestre.

*** Mardi dernier, jour de la Saint-Charles, à neuf heures du soir, les orphéonistes, M. Philipps en tête, se sont rendus rue de Buffault, pour donner une sérénade à M. Charles-Adolphe Adam. Ils ont exécuté aux flambeaux les *Enfants de Paris*, et plusieurs morceaux du nouvel album choral, les *Métiers*, récemment composé par M. Adolphe Adam. Nous citerons particulièrement le chant des *Boulangers*, composition très-originale, dont le succès est infaillible.

*** Voici une anecdote récente que raconte le *Rouennais* sous le titre : *Une Représentation extraordinaire*. « M. Dassier, qui s'est fait un nom parmi nos plus célèbres compositeurs de romances, était ces jours derniers à la chasse dans la Basse-Normandie, avec quelques autres Nemrods amateurs. Le beau temps n'ayant guère favorisé leurs exploits cynégétiques, ils s'en consolèrent stoïquement à la table de leur amphitryon et ravageant sa cave à défaut de ses bois. Lundi donc, après un de ces gais repas, l'un des joyeux convives, — chaud partisan des compositions et de la belle voix de notre ami, — avisant sur l'une des places du bourg un pauvre saltimbanque qui s'époumonait en vain pour faire entrer la foule dans sa loge déserte, va vers lui sans prévenir personne, et lui propose le concours gratuit d'un artiste en passage. — Le pauvre diable croit d'abord qu'on veut rire, puis enfin accepte avec joie. — Notre habile improvisateur de concert attend à peine la réponse, et court dans plusieurs cafés faire une réclame pompeuse et annoncer cette représentation extraordinaire. En moins d'une demi-heure, la loge fut pleine et composée comme elle ne l'avait jamais été. — L'autorité même, s'il vous plaît, y était représentée en la personne de M. le maire. C'est alors que notre jeune homme vint annoncer à Dassier ce à quoi il s'était engagé en son nom, — et la presque impossibilité où il se trouvait de refuser. Le malheureux méditait un calembour sur les ruines du dernier; en dépit des pressentiments, il le laissa échapper à cette nouvelle inattendue! — En vain il voulut décliner cet excès d'honneur, en vain protesta-t-il d'un de ces rhumes accommodants que les chanteurs ont toujours à leur disposition. — On trouva l'idée originale et généreuse, et chacun lui donna gain de cause. Notre ami a bon cœur : il se trouvait dans cette demi-teinte qui rend tout accessible, il céda. Vous le voyez d'ici, avec son costume de chasseur tout crotté, avec son feutre sur les yeux, sa carnassière pleine et son chien à ses côtés. — Il entre dans l'humble théâtre, du côté des spectateurs, et monte pour la première fois sur les planches, — et quelles planches! Ses amis sont dans la foule et se réjouissent d'avance de l'aventure. Le voilà qui attaque, comme s'il était soutenu par un orchestre, un chant rustique qui se trouve de circonstance, un énergique refrain de *Braconnier*, qu'il semble avoir composé tout exprès. Vous dire l'effet de cette œuvre originale, de cette belle voix bien timbrée dans cette modeste baraque, sous le prestige du costume et de l'impromptu, est chose superflue. Toutes les bonnes figures de l'auditoire champêtre s'épanouissaient à faire plaisir, et ils applaudissaient, ces braves paysans, comme des claqueurs à l'année. Enfin, notre artiste parvint, non sans peine, à se soustraire à son triomphe et aux remercîments du pauvre Lazarille, qui lui devait sa plus belle recette. Tout le monde enfin le félicita doublement; et ce soir-là, j'en suis sûr, il s'endormit plus joyeux, car il avait à mettre dans ses souvenirs une bonne action et une bonne anecdote de plus. Nous lui avions tous promis le silence, mais j'ai voulu être le premier à lui manquer de parole. »

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux.* — Le *Prophète* poursuit le cours de son immense succès. La manière dont cet ouvrage est interprété par MM. Koubli, Périlié, Barielle, Paris, Flachat, Mmes Laget et Hannegresse, justifie du reste l'empressement du public à envahir chaque soir les portes du Grand-Théâtre. Les dix-huit premières représentations ont produit la somme de 42,000 fr.

*** *Beauvais*, 14 novembre. — M. Bazzini vient de nous rappeler les impressions délicieuses que Vieuxtemps nous avait laissées. Italien d'origine, il a suivi les traditions des Vivaldi, Tartini, Pugnani et Viotti, et nous pensons que c'est notamment dans l'exécution des concertos de Vioiti qu'il a puisé l'art de manier l'archet, la grâce des traits et les combinaisons de doigter qui forment la partie essentielle de son talent. Le programme qu'il nous offrait était riche de promesses, et M. Bazzini les a toutes tenues. Il a exécuté un morceau intitulé *Souvenir de Bellini*; l'*Elégie*, de Ernst, la *Ronde des Lutins*, composée par lui-même, puis encore du Bellini et le *Carnaval de Venise*. Dans ce morceau comme dans tous les autres, le virtuose a été extrêmement remarquable. Pour résumer notre impression à l'égard du jeune artiste, nous dirons que c'est un charmant talent : il connaît son instrument à fond, il a fait de longues études, et il possède une qualité bien remarquable et bien rare chez les violonistes : la justesse.

*** *Rouen.* — A sa représentation d'adieu, André Hoffmann nous a fait entendre, dans un charmant intermède, plusieurs de ses plus joyeuses chansonnettes, qu'il a dites avec cette verve que vous lui connaissez. Nos artistes ont aussi concouru à l'attrait de la soirée, M. Tournade surtout, en chantant avec beaucoup d'âme une jolie romance, qui a nom le *Fou de la Reine*. — Samedi dernier, dans une autre solennité musicale au Grand-Théâtre, ce même artiste a su récolter, à côté de Géraldy, des bravos de bon aloi, en détaillant avec infiniment de goût une délicieuse mélodie de E. Dassier, le *Jour et la Nuit*.

*** *Saint-Etienne.* — *Les Deux Sergents*, de M. N. Louis, viennent d'être représentés avec grand succès. Cet opéra a été très-bien interprété sous l'habile direction de M. Swartz, chef d'orchestre. M. Tallon, dans le beau rôle du sergent Micaël, et Mlle Henriette Chevalier, dans celui de la princesse, méritent les plus grands éloges et ont été couverts d'applaudissements.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — La réunion de chant dirigée par M. Stern a célébré, selon sa coutume, l'anniversaire du jour où mourut le célèbre compositeur, Félix Mendelssohn (3 novembre). On y a exécuté la première partie de *Paulus*, et des fragments d'*Œdipe à Colone* et de l'opéra *Loreley*. L'Académie de chant annonce pour cette année trois grands concerts, dans lesquels on étendra successivement : *Judas Machabée*, par Haendel (3 décembre); *Lauda Sion*, de Mendelssohn, et une messe de Naumann (14 janvier), et le *Christ expirant*, par Spohr (11 février). La reprise de *la Flûte magique*, de Mozart, sous la direction de M. Dorn, a fait plaisir. On annonce que la messe de M. Naumann sera exécutée deux fois dans le courant de cet hiver. Les solennités liturgiques trouvent de vives sympathies dans le public : elles ont été introduites dans six églises de Berlin; on se propose de les introduire dans diverses villes et provinces du royaume. — Le trois centième anniversaire du jour où la famille de Hohenzollern (la dynastie régnante en Prusse) et la bourgeoisie de Berlin ont embrassé le luthéranisme (le 29 octobre 1851) a été célébré dimanche dernier, avec une très-grande pompe, dans toutes les églises protestantes de notre capitale. A cette occasion, dans les cinq plus grandes de ces églises, des oratorios ont été exécutés par un nombreux personnel, composé d'artistes et de dilettanti, savoir : à la cathédrale, *le Messie*, de Haendel; dans l'église de la garnison, *l'Ascension*, de Charles-Philippe-Emmanuel Bach; à Saint-Nicolas, *la Création*, de Joseph Haydn; à Sainte-Marie, *le Paulus*, de Mendelssohn; à l'église dite du *Couvent gris*, la plus ancienne qui existe à Berlin, *le Jugement dernier*, de Frédéric Schneider. — Un jeune ténor, M. Formès, frère du basso, a débuté à l'Opéra-Royal dans *Martha* et dans le *Philtre*. On songe sérieusement à remplacer M. Mantius. Les répétitions de *Casilda* se poursuivent avec beaucoup d'activité. Le concert au profit du fonds destiné à l'achèvement de la cathédrale de Cologne, n'aura lieu que dans quinze jours. On y exécutera *Lorelei*, de Mendelssohn et la grande symphonie de Beethoven. — Les concerts pour musique religieuse, qui ont eu lieu dans les vingt dernières années sous la direction de MM. Schneider et Haussmann, ont rapporté aux pauvres 30,000 thalers. — *Enzio*, opéra nouveau de M. Band-Hartiger, a été mis en répétition à l'Opéra de la Cour.

*** *Hanovre.* — Notre nouvelle salle de spectacle, qui pourra rivaliser avec les plus belles et les plus vastes scènes de l'Europe, est terminée à l'extérieur. Les ailes renferment des foyers, une salle de concert, une salle de répétition. On croit que l'édifice sera achevé dans le courant de l'été prochain.

*** *Vienne, 7 novembre.* — Au Théâtre-Impérial, on travaille activement à la mise en scène de *l'Enfant prodigue*, le grand opéra de MM. Scribe et Auber. Les rôles de cet ouvrage sont confiés aux plus habiles artistes, MM. Ander, Staudigl et autres. — La direction de ce même théâtre avait offert à Mme Sontag un brillant engagement pour le carnaval prochain; la célèbre artiste ne l'a pas accepté. — Il y a pénurie de talent, ou plutôt de sujets, au théâtre de l'Opéra de la cour; il n'est pas même possible de donner *Paquita*, opéra nouveau de Dessauer, faute de cantatrice pour jouer le rôle principal. — L'Académie de musique et la Société musicale ont inauguré la saison des concerts le même jour et avec le même succès.

*** *Jassy.* — L'ouverture du théâtre s'est faite avec les *Lombardi*. Le public a déjà émis son opinion sur les mérites des artistes qui nous avaient en-

chantés le printemps dernier; il nous reste aujourd'hui à rendre hommage aux talents de MM Derivis et Milesi qui viennent de compléter la troupe. M. Derivis, *basso assoluto*, qui a formé sa réputation sur les premiers théâtres de l'Europe, s'est distingué dans le rôle de Pagano, non-seulement par sa puissante voix de basse-taille, mais aussi par son physique imposant, par son jeu, etc., qui le mettent au nombre des meilleurs acteurs dramatiques. Dans son air *O speranza di vendetta*, et dans le trio du troisième acte, chanté avec vigueur et expression, il a excité l'admiration, et recueilli les applaudissements bien mérités du public. M. Milesi, premier ténor, rivalise avec lui pour la voix, pour l'expression et pour son excellent jeu dramatique. Dans le rôle d'Oronte, l'air de *Come poteva un angelo*, lui a valu des applaudissements réitérés. Mme Giordani a recueilli de nouvelles ovations dans le terzetto du troisième acte, dans l'air *Ave Maria*, et dans celui *Non fu sogno*. L'orchestre a été complété par plusieurs artistes nouveaux parmi lesquels nous distinguons le premier violon solo, M. Arnstein, qui a été applaudi dans le solo qu'il a exécuté de la manière la plus brillante.

⁂ *Odessa.* — Le *Barbier de Séville* a ici pour interprète Teresa Brambilla, qui chante et joue le rôle de Rosine avec une finesse et une coquetterie charmante. On s'étonne de trouver toutes ces qualités à un degré si éminent dans une excellente tragédienne.

⁂ *Milan*, 8 novembre. — Le ténor français, Mathieu, brillant élève du Conservatoire de Paris, et qui, en sortant de l'école, débuta au grand Opéra dans *Otello*, puis alla chanter à Bruxelles, à Marseille, est arrivé dans cette ville avec l'intention de s'y livrer à des études sérieuses du chant italien.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— *Riga*, 2e caprice, Mazurka, du pianiste ED. VIÉNOT, paraît aujourd'hui.

— M. Bianchi, luthier italien, vient de transférer son domicile au n° 19, boulevart Montmartre.

— M. Kœnig, l'un des artistes les plus consciencieux et les plus utiles de l'Académie nationale de musique, vient d'ouvrir une classe de chant, les mardis et vendredis, de neuf heures et demie à onze heures et demie du matin, galerie Colbert, 16.

— On demande pour un magasin d'instruments de musique de Paris, un bon accordeur, sachant très-bien toucher du piano; il serait chargé de la vente et aurait un fixe de 2,000. — Réponse franco, poste restante, à Paris, à M. F.-H. B.

— BAL ARBAN. Les trois premiers bals donnés par Arban à la salle Barthélemy ont obtenu un immense succès; une foule élégante a chaque fois envahi la brillante enceinte, et les danses se sont prolongées jusqu'à une heure avancée, sous le patronage de nos premières célébrités dansantes. Rien ne peut se comparer au triomphe obtenu par l'excellent orchestre, et surtout par l'inimitable piston d'Arban, à qui le public, dans son enthousiasme, voulait faire une ovation. Ce soir, dimanche, quatrième fête : la foule y sera.

Le Guide musical de l'enfance, par Mlle H. ROBERT-MAZEL. Tout ce qui a paru de plus facile jusqu'à ce jour. Se trouve chez l'auteur, *passage Colbert, escalier E.*

Cet ouvrage a été approuvé par le comité du Conservatoire national de musique et de déclamation.

Signé : Auber, directeur président; Edouard Monnais, commissaire du gouvernement; F. Halévy, Ad. Adam, Ambroise Thomas, Louis Perrot, Zimmerman, Ponchard, Girard.

BRANDUS et Cie, éditeurs.

POUR PARAITRE TRÈS-PROCHAINEMENT :

Les partitions pour piano et chant,

FORMAT IN-8°,

LE

TROMPETTE DE MONSIEUR LE PRINCE

Opéra-comique en un acte, musique de

F. BAZIN.

LES RENDEZ-VOUS BOURGEOIS

Opéra-comique en un acte, musique de

NICOLO.

CH. DE BÉRIOT.

Op. 74. Duo pour piano et violon sur *Giralda* ..... 9 »
Op. 75. Duo pour piano et violon sur l'*Enfant prodigue* ..... 9 »

EN VENTE :

CH. VOSS.

L'ASSAUT,

Grand galop militaire pour le piano.

Op. 117. — Prix : 5 fr.

GRANDE FANTAISIE BRILLANTE SUR LA

FAVORITE

POUR LE PIANO.

Op. 124. — Prix : 7 fr. 50 c.

En vente :

PREMIER

GUIDE DU VIOLONISTE.

20 ÉTUDES ÉLÉMENTAIRES

FACILES ET PROGRESSIVES

POUR LE

VIOLON

PAR

CH. DE BÉRIOT.

Op. 75.

DIVISÉES EN DEUX PARTIES.

Prix de chaque : 10 francs.

La première partie contient des exercices préparatoires de l'archet sur les cordes à vide, et 10 études élémentaires avec accompagnement d'un second violon.

La deuxième partie contient dix études mélodiques et de style en forme de solos, avec accompagnement de piano.

POUR PARAITRE LE 1er DÉCEMBRE, CHEZ BRANDUS ET Cie,

Éditeurs, 103, rue Richelieu.

ALBUM

DE

TH. LABARRE ET E. DASSIER,

CONTENANT

DOUZE ROMANCES

Avec accompagnement de Piano.

Dessins de MM. MOUILLERON, Célestin NANTEUIL, Victor COINDRE et TEICHEL.

ALBUM MUSARD

CONTENANT

CINQ NOUVEAUX QUADRILLES,

UNE VALSE ET UNE POLKA.

Paris, J. MEISSONNIER FILS, Éditeur, 18, rue Dauphine.

MOSQUITA LA SORCIÈRE

MUSIQUE DE

Opéra comique en 3 actes. **X. BOISSELOT.** Poëme de MM. E. SCRIBE et G. VAEZ.

EN VENTE LES MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC PIANO.

Ouverture	6	»
N° 1. Couplets. Soprano	2	50
2. Chœur des Gitanos	»	»
3. Air de la Sorcière. Soprano	5	»
4. Prière à la Vierge. Chœur de jeunes filles	3	»
5. Duo du balcon. Ténor et soprano	9	»
6. Air. Ténor	4	»
7. Cavatine. Ténor	3	»
8. Chant des buveurs. Ténor	3	»
9. Mélodie du bouquet Soprano	3	»
10. Duo. Ténor et soprano	6	»
11. Séguidille. Soprano	3	»
11 *bis*. La même transposée. Mezzo soprano	3	»
12. Couplets. Ténor	3	»
13. Cavatine. Ténor	2	50
14. Xacarilla. Soprano	3	»
15. Trio. 2 ténors et soprano	»	»
15 *bis*. Agitato extrait. Soprano	4	»
16. Duettino. Ténor et soprano	4	»
17. Sérénade pour 4 voix d'homme	3	»
18. Duo final. Ténor et soprano	9	»

La partition, piano et chant, in-8°. — Prix : 12 francs net.

EN VENTE chez Brandus et Cie, 103, rue Richelieu :

ÉLIE

GRAND ORATORIO

PAR

F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY,

Paroles françaises de MAURICE BOURGES.

PARTITION POUR PIANO ET CHANT.

Format in-8°. — Prix : 15 fr. net.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 47. 23 Novembre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Pétersbourg. Bellard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, unter den Linden
— Bote et Bock, 12, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :
Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.
50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Exposition universelle de Londres (12e lettre), par Fétis père. — Conservatoire national de musique et de déclamation, distribution des prix. — Association des artistes musiciens, messe de Sainte-Cécile dans l'église de St-Eustache. — Messe de M. Dietsch, exécutée en l'église de la Madeleine, par Henri Blanchard. — L'opéra de Duprez, à Bruxelles, par Edouard Fétis. — Nouvelles et annonces.

Nos Abonnés reçoivent avec le présent numéro : LA PENSÉE, par Blumenthal, que nous donnons comme spécimen d'une série de morceaux qui vont bientôt paraître, et qui tous ont une fleur pour objet.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(DOUZIÈME LETTRE) (1).

Monsieur,

Si la lutherie n'a pu faire de progrès à l'époque actuelle qu'en prenant une marche rétrograde, c'est-à-dire en retrouvant les principes qui ont dirigé les anciens luthiers italiens, il n'en est pas de même de la construction des instruments à vent, dont la théorie, longtemps abandonnée aux recherches spéculatives des physiciens et des géomètres, était inconnue aux facteurs, dirigés uniquement par la routine et le tâtonnement. Plusieurs siècles se sont écoulés pendant lesquels des flûtes, des hautbois, des bassons, des clarinettes, des trompettes, des cornets, des cors, des saquebutes ou trombones, des serpents et leurs variétés, ont été fabriqués sans qu'on connût les lois de vibration de la colonne d'air dans les tubes cylindriques et coniques, le rapport du diamètre de ces tubes avec la qualité de son cherchée, les influences de courbure des tuyaux métalliques sur la justesse, et enfin, la division géométrique et uniforme des tubes pour la production d'une bonne échelle chromatique.

C'est quelque chose de curieux que la multitude de procédés imaginés par les ouvriers pour amoindrir les défauts de tous les instruments, en l'absence de principes aussi simples qu'infaillibles. Combien de fois n'a-t-on pas vu les facteurs creuser des inégalités dans la perce cylindrique de la flûte pour abaisser telle note trop haute, au risque d'altérer plus ou moins la justesse des notes voisines : or la plupart de ceux qui employaient ce moyen ignoraient la cause de l'effet qu'ils produisaient. Le basson, de tous les instruments à anche le plus imparfait sous le rapport de la justesse, est resté jusqu'à l'époque actuelle une véritable monstruosité acoustique, parce que, ne pouvant percer les trous à leur place normale, à cause de leur écartement incompatible avec la longueur des doigts, on avait imaginé le moyen bizarre de percer ces trous obliquement dans l'épaisseur du bois, se persuadant qu'on obtenait par là une compensation admissible. La clarinette, plus nouvelle que ces vieux instruments que nous ont légués l'antiquité et le moyen-âge ; la clarinette, que Jean-Christophe Denner tira, en 1690, de l'informe chalumeau, et qui nous vient de Nuremberg avec les jouets de la foire; la clarinette, dis-je, n'a été tirée de son état d'imperfection que parce qu'un artiste de grand talent, choqué des défauts de son instrument, et voulant que ses ressources répondissent aux exigences de son habileté, en a étudié le principe de construction, et l'a refaite dans de nouvelles conditions. C'est en effet à Iwan Muller que nous sommes redevables de la clarinette actuelle, perfectionnée en quelques détails par les travaux de Sax père et de son fils Adolphe.

S'il y a une routine pour les facteurs d'instruments, il y en a une aussi pour les artistes. En vain le fabricant d'instruments le plus instruit et le plus habile ferait-il une modification importante et rationnelle à l'un des produits de ses ateliers ; en vain tous les avantages se trouveraient-ils réunis dans son invention : elle n'obtiendra pas de succès si les améliorations contrarient les habitudes de l'instrumentiste. La paresse, maladie radicale de l'espèce humaine, sera l'obstacle contre lequel viendront échouer les droits du goût et de la raison. Voyez ce qui s'est passé à l'égard de la clarinette de Müller ! Xavier Lefèvre, clarinettiste de beaucoup de talent sous les rapports de la beauté du son et du brillant de l'exécution, avait fait pour l'usage du Conservatoire une méthode de clarinette dans laquelle il avait indiqué avec soin les notes trop hautes ou trop basses, les inégalités des sons, les imperfections de doigter résultant des *fourches*, et avait rempli une partie de son ouvrage par une sorte de dictionnaire des trilles, groupes et passages inexécutables sur l'instrument en l'état où il se trouvait avec les six clefs qui s'y trouvaient alors. Le but de Müller était précisément de faire disparaître ces défauts et ces impossibilités ; mais, ne pouvant atteindre son but qu'en remettant les trous à leur place et en en perçant d'autres là où les doigts ne pouvaient atteindre, il avait dû multiplier les clefs jusqu'au nombre de treize. Il ne semblait pas douteux que tous les clarinettistes accueilleraient comme un bienfait les moyens nouveaux qui leur étaient offerts pour seconder leur habileté : mais le contraire précisément arriva. Contrariés dans leurs habitudes, Xavier Lefèvre, son frère, son élève Péchignier et d'autres condamnèrent l'instrument perfectionné qu'on leur offrait, et continuèrent encore longtemps à faire usage de machines surannées. L'obligation d'étudier de nouveaux doigters les avait effrayés ; la paresse avait triomphé des besoins de l'artiste. Heureusement, il s'en trouva un digne de sa mission : ce fut Gambaro, dont les brillants succès furent suivis de ceux de Berr, de Bender et de Blaës. La résistance n'était plus possible : il fallut que les dissidents se ralliassent à la réforme, non-seulement en adoptant la clarinette de Müller, mais les modifications et les perfectionnements qu'on y a faits.

Qu'avons-nous vu, ou plutôt, que voyons-nous encore pour la flûte ? Gordon, capitaine dans la garde suisse sous la restauration et élève de

(1) Voir les nos 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45 et 46.

Drouet, occupé pendant plusieurs années de recherches pour donner à la flûte une justesse, une puissance de son, et une égalité qui lui avaient toujours manqué, réussit enfin à l'améliorer d'une manière remarquable en 1830, quoiqu'il eût été obligé d'en confier l'exécution à des ouvriers qui ne saisissaient pas toujours ses idées. Environ trois ans après, M. Bœhm, autrefois première flûte de la chapelle royale de Munich, et fabricant d'instruments, fit connaître la flûte qui est aujourd'hui connue sous son nom. Il avait rencontré Gordon à Londres en 1832 ; on en prit occasion de dire qu'il lui avait emprunté l'idée de son instrument. On ne peut nier, en effet, l'analogie du mécanisme des deux flûtes : mais la supériorité de celui de Bœhm ne peut être méconnue. D'ailleurs, cet artiste a aussi renversé le principe de construction acoustique de l'instrument par la forme donnée au tube, par la position des trous, et par leurs dimensions, beaucoup plus grandes que dans l'ancienne flûte. La justesse, la beauté du son, sa puissance au grave de l'instrument, et la facilité qu'il présente pour l'exécution d'une multitude de trilles et de passages autrefois inexécutables, semblaient des qualités si précieuses, si évidentes, qu'on ne douta pas que tous les flûtistes ne s'empresseraient de faire usage de la nouvelle flûte : il n'en a pourtant pas été ainsi. Se livrer à une étude nouvelle pour apprendre le mécanisme, le doigter, et connaître les ressources de la flûte nouvelle, fut considéré presque comme de l'héroïsme, et le nombre des héros fut très-borné pendant plusieurs années. Les artistes qui avaient triomphé de la paresse avouaient que la distance qui séparait l'instrument de Bœhm de la flûte ordinaire à douze clefs est plus grande, au point de vue du perfectionnement, que la distance qui existe entre celle-ci et l'ancienne flûte traversière à six trous et une clef. A l'égard de ceux qui ne voulaient pas se priver des douceurs de l'inertie, ils soutenaient que la nouvelle flûte est un instrument bâtard sous le rapport de la qualité du son, et de plus, qu'elle ne peut servir à jouer la musique faite pour l'ancien instrument. Le croirait-on ? Un professeur célèbre à juste titre par son talent admirable, persiste encore, après quinze ans, à se placer dans une position inférieure à celle du dernier élève qui joue la flûte de Bœhm, car jamais il n'a voulu se livrer à l'étude de cet instrument ; et ce qui est moins explicable encore, c'est qu'il enseigne sans obstacle à jouer de sa vieille flûte dans la première école de musique de France. A peine sortis de cette école, et la tête ceinte encore des couronnes qui leur ont été décernées, ses élèves se hâtent d'oublier ce qu'ils ont appris et de cueillir le fruit défendu. Cependant, devenu fabricant de flûtes, après avoir été virtuose, le professeur dont je parle continue de confectionner son instrument abandonné; il en a même exposé le souvenir dans la grande exhibition du progrès. C'était un pénible spectacle que celui du dédain des artistes et des juges de l'exposition à l'aspect de ces restes d'un temps qui n'est plus, décorés d'un nom qui réveille le souvenir du plus beau talent !

De puis que la flûte connue sous le nom de Bœhm est connue, elle a complété la révolution qu'avait commencée la clarinette de Müller. Déjà l'on savait qu'il n'y aurait de justesse dans les instruments à vent que lorsque les trous dont le tube est percé, pour former l'échelle chromatique, seraient à la place exacte qu'ils doivent occuper ; mais des difficultés de doigter et d'écartement des doigts y mettaient des obstacles qui paraissaient insurmontables. Le système nouveau en ajoutant les anneaux sur lesquels les doigts se posent et en faisant aisi servir un seul doigt à deux fonctions simultanées, vint faire disparaître tout à coup une partie des difficultés, et non-seulement l'instrument se trouve plus juste, mais une multitude de passages autrefois inexécutables, parce qu'il aurait fallu que le même doigt passât avec une rapidité impossible d'un trou à une clef, ou d'une clef à une autre, devint facile par la combinaison du mécanisme à double fonction. Les avantages de ce système portèrent la conviction dans quelques esprits justes qui s'empressèrent d'en faire l'application au hautbois, à la clarinette, et même au basson. C'est ainsi que Brod perfectionna son instrument par des premiers essais, et fut suivi dans cette voie par Triebert ; c'est ainsi qu'Adolphe Sax fit d'heureuses améliorations à la clarinette, en 1840. C'est ainsi que le même artiste, par une reconstruction générale et normale du basson, vient de lui donner la justesse dont il était dépourvu, et de faire disparaître, par les combinaisons du mécanisme, la plupart des difficultés qui rendaient inexécutable le passage rapide de certaines notes à d'autres. Je parlerai de cet instrument quand j'aborderai la grande série d'inventions de son auteur.

Il ne suffisait pas de donner la justesse aux instruments à vent et d'en rendre le mécanisme plus facile ; car au nombre de leurs imperfections se trouvaient et se trouvent encore dans quelques-uns des inégalités de sonorité qu'on peut considérer comme un de leurs défauts les plus considérables. Ainsi, dans l'ancienne flûte, les *mi* étaient faibles ; l'*ut* bécarre était sourd et faible pris à la première position, et trop haut à la seconde. Dans la clarinette, il y a un intermédiaire entre le chalumeau et le clairon, intermédiaire qu'on ne sait comment caractériser, et qui est l'écueil des exécutants ; car les notes du médium, *sol* dièse, *la* et *si* bémol, sont faibles et sourdes au point de faire un contraste choquant avec les bonnes notes de l'instrument. Le hautbois, le cor anglais et le basson avaient aussi de grandes imperfections sous ce rapport. Le renversement du tube de la flûte et par suite de la colonne d'air, joint à l'augmentation considérable de la grandeur des trous, a fait précisément disparaître toutes ses inégalités et a donné à l'instrument une sonorité puissante sur toutes les notes. Dans l'ancien instrument, le trou de l'embouchure était très-grand, et ceux qui servaient à former l'échelle des sons étaient petits. L'étude des phénomènes acoustiques a démontré que la colonne d'air contenue dans le tube a une résonnance d'autant meilleure que les trous qui servent à mettre cette colonne vibrante en communication avec l'air extérieur sont plus grands. L'application de ce principe à la construction de la clarinette a déjà produit de notables améliorations ; toutefois, on ne peut nier qu'il n'y ait encore à faire de nouvelles recherches pour faire disparaître ces faibles notes dont j'ai parlé, et qui séparent dans cet instrument la région du chalumeau de celle du clairon. Autre chose sont les phénomènes acoustiques des vibrations d'une colonne d'air cylindrique, telle que celle de la flûte, ou d'un colonne conique semblable à celle de la clarinette. Assurément les nœuds de vibration ne sont pas les mêmes, car la flûte octavie et la clarinette quintoie. Nul doute qu'en l'état actuel de la clarinette, les nœuds de vibration, en d'autres termes, les angles de réflexion que font les vibrations de la colonne d'air sur les parois intérieures du corps de l'instrument, pour s'y renforcer, ne s'opèrent d'une manière anormale dans la production des mauvaises notes, par des causes ignorées. C'est sur ce point unique que les recherches des facteurs doivent se fixer si l'on veut amener la clarinette à son dernier point de perfection.

Ainsi qu'on le voit, la situation de construction des instruments à vent en bois est très-différente de celle de la lutherie ; car celle-ci, pour donner les meilleurs produits possibles, ne peut mieux faire que de suivre les principes par lesquels se sont dirigés les anciens artistes de l'Italie ; tandis que les facteurs de flûtes, de hautbois, de clarinettes et de bassons ont eu pour point de départ, il y a quarante ans, les modèles les plus imparfaits. L'Exposition universelle de Londres a offert la preuve incontestable des immenses progrès qui ont été faits depuis lors, et surtout dans les quinze dernières années. Ces progrès sont plus remarquables encore dans la série des instruments de cuivre ; car la nature originairement imparfaite de ces instruments a été vaincue par un système nouveau, dont la simplicité est le mérite essentiel. Ceci demande quelques explications.

Les tuyaux cylindriques ouverts par les deux bouts et se terminant d'un côté par un épanouissement en forme d'embouchure pour l'application des lèvres de l'exécutant, et de l'autre par un pavillon conique plus ou moins évasé, de même que les tuyaux de même nature, en forme parabolique, ne produisent dans les sons graves que des notes harmoniques résultant des nœuds de vibration de la colonne d'air. Par une singularité remarquable, la note la plus grave de ces tuyaux, par exemple dans les cors, ne résonne pas comme note tonique, mais

comme dominante ; car les harmoniques de cette note (*ut* de la quatrième corde à vide du violoncelle) sont *ut*, à l'octave supérieure ; *sol*, quinte de cet *ut*, double octave ; *mi*, tierce de cet *ut* : *sol*, octave supérieure du plus grave ; *si* bémol, septième mineure de la note fondamentale ; *ut*, troisième octave du son le plus grave ; *mi*, sa tierce ; *sol*, sa quinte ; et enfin, par le moyen d'une embouchure étroite et du resserrement excessif des lèvres, *ut* suraigu. Dans l'octave aiguë des deux derniers *ut*, la compression progressive de la colonne d'air par les lèvres fait sortir les notes *ré*, *fa* et *la*, lesquels proviennent des sous-divisions harmoniques de cette même colonne.

On voit que par leur nature même, les instruments de cette espèce sont privés de la plus grande partie des sons qui composent l'échelle chromatique ; ainsi, dans l'octave la plus grave, il n'y a que deux notes ; dans la suivante il manque *ré* *ré* dièse ou *mi* bémol, *mi* bécarre ; *fa*, *fa* dièse, *sol* dièse ou *la* bémol ; *la* bécarre, *si* bémol et *si* bécarre ; dans la troisième octave, pas d'*ut* dièse, de *ré*, de *mi* bémol, de *fa*, de *fa* dièse, de *sol* dièse ou *la* bémol, de *la* et de *si* bécarre ; enfin, dans la quatrième octave, pas d'*ut* dièse, de *mi* bémol, de *fa* dièse et de *la* bémol. Il est digne de remarque que cette constitution naturelle et harmonique des instruments de cuivre est identiquement semblable à la génération des sons par la division du monocorde, pris comme dominante d'un ton quelconque. La *tuba curva*, la *tuba recta*, la *buccina* et le *lituus* des Romains, la *salpynx* des Grecs, les trompettes antiques et modernes de l'Orient, celles du moyen-âge, tous les instruments de cuivre, en un mot, composés de tubes paraboliques, ou cylindriques terminés par un cône ou par une parabole, présentent les mêmes phénomènes. Le cor de chasse, introduit dans l'orchestre vers le milieu du XVIIIe siècle, après qu'on eut un peu amélioré sa construction, était borné aux ressources des sons naturels dont on vient de voir la nomenclature. Ces cors étaient en *fa*, c'est-à-dire que leur note grave *ut* sonnait *fa*, toutes les autres notes étant proportionnelles à celle-là. Lorsqu'on voulait baisser l'instrument pour jouer dans les tons de *mi*, *mi* bémol, *ré* ou *ut*, on y ajoutait des allonges au tube principal, et ces allonges, en raison de leurs dimensions, baissaient la colonne vibrante d'un demi-ton, d'un ton, d'un ton et demi, etc., en sorte que la note grave et fondamentale *ut* devenait à volonté *mi*, *mi* bémol, *ré*, *ut*, etc. Plus tard, c'est-à-dire vers 1754, un corniste de la cour de Dresde, nommé Hampel ou Hampl, imagina de faire raccourcir le tube principal pour pouvoir jouer dans les tons de *sol* et de *la*, et augmenta le nombre des allonges pour baisser progressivement le ton de l'instrument. Jean Werner, facteur d'instruments de cuivre, établi à Dresde, parvint à faire d'assez bons cors construits dans ce système. Deux ans après, Kaerner, facteur de Vienne, éleva le ton naturel du cor jusqu'au *si* bémol aigu, et, par une grande allonge, descendit jusqu'au *si* bémol à l'octave inférieure.

Les choses étaient en cet état lorsque le hasard fit découvrir à Hampel un phénomène jusqu'alors inconnu. Au moment où il essuyait (en 1760) l'intérieur du pavillon de son cor avec son mouchoir qui bouchait l'orifice du tuyau, il lui arriva de pousser un son dans l'instrument, et sa surprise fut extrême en remarquant que le son produit était un demi-ton plus bas que le ton naturel de la note qu'il avait jouée. Il répéta aussitôt son expérience sur toutes les notes naturelles de l'échelle du cor, et découvrit ainsi que par le moyen de la main dans le pavillon, on pouvait obtenir une échelle chromatique composée alternativement de notes ouvertes et bouchées ; échelle néanmoins incomplète en ce que les notes *ré*, *fa* et *la* bémol de l'octave moyenne n'y pouvaient prendre place qu'en fermant hermétiquement le tube, et n'y pouvaient avoir qu'un son étouffé et manquant de justesse. C'est ainsi que fut, sinon complétée, au moins considérablement augmentée la série des sons que pouvaient donner les cors. Les sons bouchés n'avaient pas l'intensité des sons ouverts ; on ne pouvait les employer dans la force, et d'ailleurs ils n'étaient d'aucun usage dans l'octave basse ; mais ils créèrent des ressources précieuses pour l'exécution de la mélodie sur l'instrument, qui, seulement par leur moyen, put être employé dans le solo.

Retenus pourtant dans des limites étroites comme instruments d'orchestre, les cors devaient souventcesser de se faire entendre lorsque leur sonorité aurait été nécessaire pour certains effets de force, parce que la musique modulait dans des tons absolument étrangers à leurs notes naturelles. Les trompettes, plus bornées encore, parce qu'elles n'avaient pas la modification des sons bouchés, ne pouvaient fournir à l'instrumentation qu'un petit nombre de notes. Les trombones seuls, par la possibilité de varier les longueurs de leurs tubes à coulisses, avaient une échelle chromatique. La nécessité de pourvoir tous les instruments de cuivre d'une échelle semblable préoccupait depuis longtemps les compositeurs et instrumentistes, lorsqu'un musicien anglais, nommé Holliday, imagina, en 1801, d'y ouvrir des trous bouchés par des clefs semblables au système des instruments à vent en bois. L'instrument qui fut le produit de ses recherches et de son travail prit le nom de *bugle-horn*. L'idée n'était pas nouvelle, car les cornets du XVIe et du XVIIe siècle n'étaient pas autre chose. On les appelait *cornets à bouquin* parce qu'ils étaient faits originairement avec les cornes de ces animaux ; mais lorsqu'on en avait voulu perfectionner la perce, on les avait faits en ivoire, en métal, et même en bois. Leur embouchure était semblable à celle de la trompette. Le corps, qui avait la forme d'une grande corne d'animal, était percé de sept trous, dont le septième était bouché avec une clef, et dont les autres se bouchaient avec les doigts. Cet instrument, dont la sonorité était puissante, formait une famille complète, comme tous les instruments du moyen-âge ; car il y avait des cornets pour les premiers et seconds dessus, pour l'alto, le ténor et la basse. La musique qui leur était destinée n'était pas différente de celle des violons, violes, basses de violes et violones. Holliday, imité en Autriche par Weidinger, ne fit donc que renouveler une famille d'instruments tombée en désuétude, à laquelle il donna une forme meilleure au point de vue de l'acoustique. Cependant, en créant une famille *sui generis* composée de petits bugles en *mi* bémol, du grand bugle en *si*, de l'ophicléide alto et de l'ophicléide basse, il ne fit rien pour l'amélioration des cors et des trompettes ; d'ailleurs, il ne put éviter les grands défauts du système des instruments de cuivre à clefs, sous le rapport de la justesse.

Dès la fin du siècle précédent, un facteur de Hanau, près de Francfort-sur-le-Mein, nommé Haltenhoff, avait essayé de donner à la trompette l'échelle chromatique, au moyen de coulisses mobiles semblables à celles du trombone ; mais ces coulisses étaient difficiles à manier pour la justesse sur un instrument de petite dimension. D'autre part, Cogget, compositeur anglais, qui vivait aussi vers la fin du siècle précédent, imagina de faire construire un cor double composé des tons de *ré* et de *mi* bémol, qui n'avaient qu'une seule embouchure, et qu'on mettait en contact par une soupape à ressort : c'était toucher aussi près que possible au meilleur système. Mais la lourdeur du poids de l'instrument en empêcha le succès. Enfin, Stoelzel, corniste allemand jusqu'alors inconnu, fatigué d'être obligé de porter partout les divers tons du cor, lorsqu'il allait accompagner les danses du pays dans les orchestres de campagne, entreprit la fabrication d'un instrument avec lequel il pût jouer dans tous les tons. Sa pensée fut réal par l'heureuse invention des pistons, qui résolut complétement blème et prépara l'immense réforme des instruments de c nous voyons maintenant porter à sa perfection. La déc conduit à cette réforme a été faite en 1816. Informe pliquée, incomplète, elle n'eut pas immédiateme qu'elle devait avoir, et qui, entre les mains moment à une perfection inespérée ; mais moins un trait de génie. Dans ma proc conséquences par l'examen des in sion.

Agréez, etc.

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

DISTRIBUTION DES PRIX.

Nos ministres de l'intérieur ent repris le chemin du Conservatoire. Nous ne saurions trop les en féliciter : c'est un encouragement et une justice. L'année dernière, M. Baroche avait donné l'exemple, et, cette année encore, il est venu, comme membre de la Commission des théâtres, assister à la distribution des récompenses obtenues par les élèves. MM. Bixio, Frémy, Chaix-d'Est-Ange, président et membres de la même Commission, y assistaient aussi, avec le directeur des Beaux-Arts, le chef du bureau des théâtres et les commissaires du gouvernement.

Le ministre, M. de Thorigny, a ouvert la séance par le discours suivant, prononcé d'une voix ferme et sonore :

« Messieurs,

» C'est une grande et belle solennité que celle où les arts, enseignés par vous avec tant d'éclat, reçoivent publiquement leurs encouragements et leurs récompenses.

» Je suis heureux, en venant la présider, de vous donner un nouveau témoignage du vif intérêt que le Gouvernement ne cesse de prendre à vos travaux et à vos succès.

» Et comment ne pas porter toute sa sollicitude sur un établissement qui est une de nos gloires nationales, et d'où se répandent chaque jour dans le monde les arts les plus propres à rapprocher les esprits, à adoucir les mœurs et à concourir ainsi aux véritables progrès de la civilisation et de l'humanité ?

» La musique et l'art dramatique ont été, dans tous les temps, les éléments les plus actifs de l'éducation des peuples.

» La musique se mêle aux premières poésies qui entourent le berceau des nations ; elle en garde et en transmet les traditions glorieuses. Non-seulement elle entre dans les plus douces jouissances de la vie privée, mais elle participe à la vie publique, ajoute à la grandeur de ses cérémonies, s'associe encore au recueillement et aux émotions sublimes de la prière dans les temples.

» L'art dramatique a pour mission d'interpréter les œuvres du génie. Quelles annales ont jamais été plus fécondes que celles du Conservatoire en grandes renommées de ce genre ! J'ajoute que, dans le temps où nous vivons et où la parole est une puissance, on comprendra mieux encore tout ce que l'art de la diction, perfectionné par l'enseignement, peut donner de prix à l'expression de la pensée.

» Continuez, Messieurs, si habilement conduits par l'homme éminent, si justement célèbre, qui dirige vos études ! Que vos leçons entretiennent dans l'âme de vos élèves le feu sacré de l'émulation qui prépare les succès et les couronnes !

» Mais, Messieurs, un sentiment pénible se mêle à toutes les fêtes humaines, et des regrets à toutes les espérances. L'art musical a perdu cette année l'illustre auteur de *Fernand Cortez* et de la *Vestale*. Des maîtres justement estimés, dont la mémoire restera chère à leurs disciples, vous ont été enlevés. Un artiste célèbre, l'interprète éloquent de *Guillaume Tell*, élève lui-même du Conservatoire, a cru devoir, trop
t sans doute pour vos études, abandonner la carrière du professorat ;
regrets cependant, Messieurs, ne sauraient être du découragement.
ervatoire peut perdre des professeurs éminents ; d'autres sont
remplacer et conserver à son enseignement l'heureuse in-
t qu'il a toujours exercée. Quels progrès incessants ne
r avec des maîtres qui apportent à cet établissement
éceptes, fruits d'une longue expérience, mais des
tte, la *Juive* et tant d'autres chefs-d'œuvre !
eurs, ce n'est pas une pensée individuelle
e la France, heureuse et fière de vos

levait l'être, par d'unanimes ap-
s regrets éminemment justes
Duprez, l'admirable inter-

prète de *Guillaume Tell*, n'est pas un enfant du Conservatoire: il a fait ses études dans l'école de Choron. C'est peut-être pour cela qu'il a rompu trop facilement et trop vite les liens qui l'attachaient comme professeur à une institution dont les vrais enfants ont plus de constance ; voyez l'auteur de la *Juive*, M. Halévy, si noblement associé par le ministre à l'auteur de la *Muette*, M. Auber!

A aucune époque, les grands théâtres de Paris, des départements et de l'étranger, n'ont puisé aussi largement dans la pépinière du Conservatoire. Voilà pourquoi plusieurs élèves lauréats ont manqué à l'appel, retenus ailleurs par leurs devoirs d'artistes. Mlle Chambard, qui avait remporté un premier prix de chant et un second prix de déclamation lyrique, est engagée à Bruxelles ; Mlle Loustauneau (Mendez) et M. Lourdel, chantent à l'Opéra-National. Mais deux autres élèves dont les débuts auront lieu bientôt, Mlles Wertheimber et Favel, sont venues recevoir leurs lauriers en personne. Mlle Tillemont (Talmont) et Mlle Savary ont fait de même. Comme élève ou comme artiste, les bravos ne sont jamais à dédaigner.

Dans l'exercice qui suivait la distribution, nous avons entendu d'abord un fort joli duo pour deux pianos (l'auteur l'intitule *Grand duo*) composé par M. Ravina sur des thèmes de l'*Euriante*, de Weber. M. Deschamps et Mlle Boullée, deux premiers prix, l'ont exécuté avec la vigueur, l'agilité, la correction de virtuoses qui auraient séparément l'âge qu'ils ont tous les deux ensemble. Du reste, M. Lestoquoy et Mlle Caroline Lévy, qui avaient partagé avec eux les premiers prix des deux sexes, n'auraient pas subi moins victorieusement l'épreuve ; peut-être même eussent-ils produit encore plus d'effet.

La charmante aubade de M. Bazin est en possession de réunir dans un même cadre tous les instruments à vent, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, auxquels s'adjoignent le violoncelle, la contrebasse et la harpe. Nous dirons de cette aubade ce qu'un grand compositeur, membre de l'Institut, disait un jour d'une symphonie qu'un jeune musicien soumettait à son approbation souveraine. Ce jeune musicien était pensionné par sa ville natale pour achever ses études musicales à Paris, et il ne pouvait toucher sa pension qu'à charge de produire un certificat délivré par un maître de l'art, constatant ses travaux et ses progrès. La première fois, le jeune musicien apporta une symphonie, et le certificat lui fut octroyé. L'année suivante il revint, toujours armé d'une symphonie. Le grand compositeur la parcourut de l'œil, et, comme il a l'œil excellent, il reconnut tout de suite l'identité. « Mon ami, dit-il au jeune homme avec un malin sourire, il me sem-
» ble que votre symphonie de cette année est la même que celle de
» l'année dernière. N'importe, je la trouve *meilleure*, et je vais vous
» délivrer votre certificat. » Eh bien, nous aussi, nous avons trouvé l'aubade de M. Bazin *meilleure*, et nous le déclarons avec d'autant plus de plaisir qu'il n'a pas voulu nous tromper ; il nous la donne bien pour la même, *sempre l'istessa*, et cette année, elle a été rendue avec moins d'ensemble que précédemment ; plusieurs attaques, plusieurs rentrées ont manqué de ponctualité ; il en est résulté quelques vides pénibles pour l'oreille et pour le chef d'orchestre, obligé de rappeler ses exécutants comme un troupeau qui s'éparpille. Dans les solos, plusieurs de ces concertants se sont distingués, MM. Doudiés et Devalois sur la flûte, Stupuy sur le hautbois, Boutmy sur la clarinette, Cerclier sur le trombone, Hildebrand sur le violoncelle, et Carillon sur la harpe.

M. Ferrand, l'un des deux premiers prix de violon, a joué un concerto de Kreutzer, arrangé en concertino par l'auteur lui-même. Son style est trop sage et trop froid pour notre époque (nous parlons de l'exécutant) : il tiendra sa place dans un orchestre, mais il ne brillera pas dans le solo ; son concurrent, M. Llorens, joue tout autrement et se serait bien mieux emparé de l'auditoire.

La tragédie avait pour interprètes Mlle Perigat, premier prix ; M. Lévy, second prix, et Mlle Guérard, accessit. Mais pourquoi ce choix d'une scène de *Cinna*, dans laquelle il y avait si peu de chose à faire ? Cependant Mlle Perigat y a montré une excellente tenue et une diction intelligente : on ne pouvait demander plus.

Au moins, la comédie avait choisi quelques scènes du second acte de *Tartufe*, et ce ne sont pas les plus mauvaises de tout le chef-d'œuvre. M. Lesage, qui jouait Orgon; M. Charles Lemaître, fils du célèbre Frédérick, qui jouait Valère; Mlle Savary dans le rôle de Marianne, Mlle Valéry dans celui de Dorine, ont pu montrer ce qu'ils savent, et s'appuyer sur un bon soutien.

Bussine jeune et Mlle Tillemont n'ont pas été moins heureux dans leurs scènes du *Barbier de Séville*, sous le patronage de Beaumarchais et de Rossini. Mlle Tillemont a chanté l'air de Rosine avec un vrai talent perfectionné par ses débuts.

Enfin Mlle Wertheimber a redit la dernière scène du *Roméo*, de Vaccai, scène qu'elle avait choisie pour son concours. Nous en reviendrons à la formule: « C'était la même scène, mais c'était encore mieux. » Mlle Dhélens lui donnait la réplique. Et maintenant le théâtre va s'ouvrir pour Mlle Wertheimber. D'ici à peu de temps, nous la verrons à l'Opéra-Comique dans un ouvrage de Grisar. Que sa carrière d'artiste ressemble à sa carrière d'élève; que ce soit toujours la même chose, et toujours avec progrès!

Avant de se rendre au Conservatoire, le ministre s'était occupé de ses intérêts; car c'en est un, et le premier de tous, que les distinctions tôt ou tard décernées aux professeurs qui l'honorent. A ce titre, M. Benoist, professeur d'orgue, ancien lauréat de Rome, et compositeur distingué, méritait depuis longtemps la décoration de la Légion-d'Honneur, qui vient de lui être conférée. Une croix s'était éteinte avec Pastou, une croix reparaît avec le nouveau chevalier. On en espérait une ou deux de plus; elles viendront sans doute. Le mérite sait attendre; il le sait parce qu'il le peut.

P. S.

ASSOCIATION DES ARTISTES-MUSICIENS.

Messe de Sainte Cécile dans l'église de Saint-Eustache.

La solennité annuelle consacrée par l'Association des artistes-musiciens à sainte Cécile, leur patronne, s'est célébrée hier avec le même zèle, le même talent et le même succès que les précédentes années. Cette fois, ce n'était plus l'œuvre d'un compositeur vivant qu'on devait exécuter. Une messe de M. Zimmerman avait été choisie d'abord; mais l'auteur lui-même l'ayant retirée par des motifs particuliers, on a eu recours à un des morts les plus illustres dont l'art musical se glorifie; on s'est arrêté à sa messe en *si* bémol, dont l'admirable *Benedictus* figure si souvent dans le programme de la Société des Concerts.

Nous n'avons pas à entrer dans l'analyse d'une composition dont la réputation est faite et durera plus que nous. Nous disons seulement que la messe en *si* bémol porte éminemment le cachet du maître; qu'elle est entièrement écrite avec cette liberté d'esprit, ce calme de conscience et cette franchise de style, dont Haydn fut si bien doué. Rien de cherché, de tendu, de prétentieux; point d'effort pour se faire grand ou terrible outre mesure. C'est l'hymne du chretien confiant dans la bonté de Dieu, plutôt que tremblant devant sa justice. Ce sont des chants qui épanouissent le cœur et ne le brisent jamais.

L'œuvre a été rendue avec une précision et une vigueur remarquables. La phalange des instrumentistes et des choristes, hommes et femmes, était au grand complet. Nous en savons qui l'eussent encore grossie s'il eût été possible de les employer. MM. Joudan, Coulon, Adam, Mmes Lefebvre, Printemps et Baron, s'étaient chargés de chanter les soli, et leurs belles voix n'ont eu qu'à se féliciter de la sonorité de l'antique église.

M. Tilmant conduisait la partie instrumentale, et il faut rendre hommage à la supériorité avec laquelle ce chef si habile a rempli sa mission. M. Tilmant est l'un des plus honorables et des plus fidèles soutiens de cette association, dont les grandes fêtes musicales ont eu l'illustre Habeneck pour fondateur. Habeneck, tout vieux qu'il était, organisa et dirigea, mieux qu'un jeune homme n'eût pu le faire, le mémorable concert de l'Opéra, où la *Création* d'Haydn fut exécutée; il en dirigea encore un autre, dont les fragments de la *Vestale* formaient la base. M. Tilmant a attaché son nom à la solennité la plus extraordinaire et la plus productive que l'Association ait donnée, la fête militaire de l'Hippodrome. Il est de ceux qu'on retrouve toujours, et qui ne se laissent détourner par aucun sentiment, par aucun intérêt. Si la gratitude et l'estime de l'Association ne lui étaient acquises, il les aurait méritées dans cette dernière occasion.

M. Batiste, professeur au Conservatoire, dirigeait la partie vocale, et l'on sait comment il se distingue en pareil cas.

Au milieu de la messe, le vénérable curé de Saint-Eustache, M. l'abbé Gaudreau, est monté en chaire. Il a commencé par rappeler les belles paroles prononcées l'année dernière, à pareil jour, par monseigneur l'archevêque de Paris. Il a parlé en termes excellents de l'alliance des arts et de la charité, de l'association des artistes musiciens et de ses bienfaits; il a parlé aussi de la sainte dont on célébrait la fête. Immédiatement après, les dames patronesses, parmi lesquelles nous avons remarqué Mmes Zimmerman, Panseron, Massard, Alard, ont fait la quête, dont le produit, réuni à celui des chaises, ne s'est pas élevé à moins de 3,000 fr. Voilà, sans doute, une noble façon de cimenter l'alliance contractée au profit de la vieillesse, de l'enfance et du malheur.

P. S.

MESSE DE M. DIETSCH

EXÉCUTÉE EN L'ÉGLISE DE LA MADELEINE, AU BÉNÉFICE DE L'ASSOCIATION PHILANTHROPIQUE DES ARTISTES DE L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE.

Les sociétés philanthropiques se propagent, et nul n'a le droit de trouver à redire à cela, si ce n'est les gens qui font de la bienfaisance par aristocratie, et il y en a, et beaucoup. Chacun, dans ce qu'on appelle la haute société, veut avoir son œuvre de charité; c'est surtout ce dernier mot qui plaît dans un certain monde. Quoi qu'il en soit, l'esprit d'association fait des progrès, et c'est un bien. Quand à ces bonnes œuvres se joint une bonne œuvre musicale, c'est encore mieux; et c'est ce qui est advenu hier samedi, en l'église de la Madeleine, où l'on a exécuté la cinquième messe de M. Dietsch. Cet ouvrage, d'un bon style de mélodie un peu moderne et d'une harmonie aussi claire que correcte, a fait plaisir aux artistes, aux connaisseurs, comme à la masse des fidèles qui sont venus en foule pour entendre fêter dignement par le compositeur, et par MM. Roger, Chapuis, Depassio, etc., la patronne des musiciens.

Dire ce que c'est que le vrai style religieux entre la manière de Palestrina et celle de Cherubini, les grands effets d'instrumentation romantiques, la fugue sèche et scolastique, et les mélodies vulgaires du vaudeville, n'est pas chose facile. M. Dietsch a fait de l'éclectisme au milieu de tous ces genres, et il peut s'en féliciter, car il a réussi, car il impressionne doucement et mollement son auditoire.

Le *Kyrie* est largement dessiné. Sur la masse des voix qui dialoguent bien en chœur, ce qui n'est pas commun, les violons se meuvent avec élégance en phrases mélodiques pleines de charme. Le *Gloria* est un peu lourdement scolastique par l'instrumentation; mais le *Laudamus te* est d'un excellent sentiment religieux, et traité pour l'orchestre avec autant de sobriété que de distinction. Roger l'a dit délicieusement. Il y a de très-beaux effets dans le *Crucifixus*, et le *Resurrexit* n'est pas moins bien inspiré. Le *Sanctus*, un peu écourté, aurait cependant gagné à être un peu plus développé.

Le *Benedictus* en duo a été passé et remplacé par un *O salutaris* d'un beau caractère et fort bien dit. L'*Agnus Dei* est également d'un bon style; il renferme de pathétiques effets d'instrumentation; et puis, sur le *Dona nobis pacem*, revient le thème du *Kyrie* ingénieusement et logiquement ramené. De tout cela, il résulte une œuvre de musique religieuse d'un beau caractère et d'une facile exécution.

M. Deguerry, curé de la Madeleine, a prêché en faveur de l'Œuvre,

sur les associations artistiques, avec cette sonorité d'organe, cette chaleur d'âme et de cœur qui caractérisent son talent d'orateur sacré, genre d'éloquence qui décline tous les jours. On sait parfaitement parler sur les intérêts matériels dans nos assemblées délibérantes, comme on connaît les effets matériels de l'harmonie et de l'instrumentation ; mais le spiritualisme de la parole et de la science des sons n'est nulle part. M. Lefebure-Wely, l'organiste du lieu, cherche cette inspiration spiritualiste et la rencontre souvent ; il l'a prouvé par des mélodies suaves et une harmonie vaporeuse dans la fête de sa patronne qui paraissait l'inspirer.

HENRI BLANCHARD.

L'OPÉRA DE DUPREZ A BRUXELLES

AU RÉDACTEUR DE LA *GAZETTE MUSICALE.*

La première représentation de l'opéra de Duprez a été un événement dont les annales du théâtre de notre capitale garderont le souvenir. Je ne me souviens pas d'avoir vu un si nombreux et si brillant auditoire réuni pour une solennité dramatique. Aristocratie dans les loges, bourgeoisie au parterre et aux galeries, menu peuple au paradis, tout Bruxelles était là. La salle regorgeait de spectateurs. Relativement au nombre des appelés, il y a eu peu d'élus. On aurait fait une grosse recette de ce qu'il a fallu refuser de billets aux curieux désappointés.

Nous sommes habituellement, vous le savez, tributaires de Paris pour tout ce qui tient à nos jouissances théâtrales : opéras, comédies, vaudevilles, drames, mélodrames, ballets, nous empruntons à vos spectacles tous les éléments de notre répertoire. Aussi, les premières représentations qui se donnent sur nos différentes scènes n'offrent-elles pas, comme chez vous, le plaisir de la surprise. On connaît d'avance non-seulement le nom des auteurs, mais encore le mérite des ouvrages, mérite constaté par le succès plus ou moins brillant obtenu à Paris. S'il s'agit d'un opéra, les principaux morceaux de chant ont figuré longtemps sur le piano des amateurs avant de se produire au théâtre. Il reste l'intérêt présenté par l'audition d'une partition complète. Quant au charme de l'imprévu, il n'existe pas.

Bien qu'il ait agi, non pas pour nos beaux yeux, mais dans un but personnel, on savait gré à Duprez d'avoir choisi le théâtre de Bruxelles pour débuter dans la nouvelle carrière où il aspire à briller. Nous avions, grâce à lui, une véritable première représentation, avec tous ses incidents inattendus, avec toutes les émotions du genre. Comment le public n'aurait-il pas mis cette fois de l'empressement à répondre à l'appel qui lui était fait ?

L'*Abîme de la Maladetta*, tel est le titre de l'opéra de Duprez. Le libretto est traduit de l'italien et adapté à la scène française par le frère du compositeur, ex-acteur et directeur des théâtres royaux de Bruxelles. Ce sujet n'appartient pas au genre comique, mais il n'est pas tout-à-fait aussi sombre que le ferait supposer ce titre lugubre : l'*Abîme de la Maladetta* ! Je vais vous le conter en deux mots.

La scène se passe dans les Pyrénées, au pied de la montagne dite la *Maladetta*, près d'un abîme sans fond où tombe, en écumant, un torrent furieux. Voyez cette cabane, c'est celle de Stephano, guide et chasseur de profession. Stéphano a une fille. Quand je dis qu'il a une fille, je vous fais partager l'erreur des personnages et du spectateur, car la belle Joanna ne lui est rien par les liens du sang. C'est un premier mystère qui s'explique plus tard. Stéphano a été soldat. Quand il est parti pour rejoindre son régiment, il a laissé au village une fiancée qui lui a juré amour éternel, fidélité, constance, tout ce que se jurent deux amants au moment d'une séparation. Au retour, il a trouvé sa fiancée infidèle. Cela se voit quelquefois. Je me reprends : il n'a trouvé personne. La jeune fille, trompée par un gentilhomme qui l'a abandonnée après l'avoir séduite, n'a pu survivre au déshonneur ; elle s'est précipitée dans l'abîme de la Maladetta après avoir donné le jour à une fille.

Stéphano a recueilli l'enfant de la trahison, Joanna, et l'a élevée comme étant sa fille. Il l'aime en secret. Joanna a pour ami de cœur un jeune citadin, Léonce de Bongard, qui s'est énamouré d'elle en visitant les Pyrénées, et qui lui conte de doux propos auxquels elle prête une oreille complaisante. Ce Léonce est précisément le fils du séducteur de la fiancée de Stéphano. Quand il découvre la chose, celui-ci veut tuer d'un coup de fusil le descendant de son ancien ennemi. Joanna se jette entre eux et sauve son frère.

Son frère, dis-je : non pas, vraiment. Dans cette pièce, personne n'est le fils de son père. Léonce, ainsi que le lui apprend son tuteur, le chevalier Romuald, a été simplement adopté par le marquis de Bongard. Notre héros est donc libre d'aimer Joanna sans crime. Il l'enlève, ce qui est moins légitime, et la conduit dans son château, où le chevalier de Romuald, roué de la régence, a fait préparer un faux mariage ayant pour témoins des figurants de l'Opéra, déguisés en grands seigneurs. Au moment où l'on va célébrer cette union simulée, Stephano survient, dévoile à Joanna la trame dont elle a failli être victime, et l'emmène.

Au troisième acte, nous revoyons l'abîme de la Maladetta. Que pensez-vous que soit devenue Joanna ? Elle est devenue folle, Monsieur. N'est-ce pas le sort de toutes les filles séduites, au théâtre, bien entendu ? Léonce vient implorer sa grâce. Joanna commence par le repousser. Elle a fait un rêve où elle a vu son volage amant s'unir à une autre femme ; elle veut, comme sa mère, s'élancer dans le gouffre maudit ; mais Stéphano la retient, lui certifie qu'elle est vraiment aimée de Léonce, et marie les jeunes gens en leur faisant le sacrifice de son amour. Il est à peu près inutile d'ajouter que la raison est revenue subitement à Joanna.

Voici la pièce. Elle est pleine d'invraisemblance ; mais je suppose que cela vous est, ainsi qu'à moi, tout à fait indifférent. Ce que vous voulez savoir, c'est ce qu'il faut penser de la partition de Duprez. Je vais vous le dire.

Je vous vois venir avec vos questions : « Y a-t-il des idées, de la mélodie, du chant de bon aloi dans la musique de l'*Abîme de la Maladetta?* » Voici votre première demande, demande insidieuse, à laquelle je vais répondre nettement et carrément. Oui, il y a des idées ; oui, il y a du chant. Vous ne prétendez pas sans doute que l'ex-ténor de l'Académie jadis royale de musique ait débuté tout bonnement par un chef-d'œuvre d'invention et de style. Il y a donc des idées autant qu'il en faut pour faire un ouvrage fort estimable ; mais ce qu'il y a de plus remarquable dans la musique de Duprez, c'est la forme, qui accuse une connaissance complète des règles de l'art. Si je vous dis que les morceaux sont bien écrits pour les voix, je ne vous surprendrai pas. J'ajouterai que l'harmonie est riche, et même qu'il y est fait parfois abus des modulations, que l'instrumentation est piquante, et, enfin, que l'ensemble de cette vaste machine qu'on appelle un opéra a été traité par le compositeur, dans ce premier ouvrage, avec une habileté de maître. Il est peu de plumes renommées qui ne s'honorassent d'avoir écrit différents morceaux de l'*Abîme de la Maladetta*, et en particulier le final du second acte, fragment d'un style large, et développé avec ampleur.

Un incident assez curieux s'est produit à la première représentation du nouvel opéra. Duprez a intercalé au second acte un menuet de l'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, dont il a fait un chœur pour servir à l'entrée des figurants de l'Opéra, convertis en faux marquis. Ce thème a paru d'une exquise fraîcheur, et cependant il date de quelque cent vingt-huit ans, puisque l'opéra d'*Hippolyte et Aricie* fut joué en 1733. Duprez l'a parfaitement arrangé; il n'est que juste de le dire, sans rien lui ôter de son caractère.

Le défaut de l'*Abîme de la Maladetta* est d'avoir trop de récitatifs. On comprend que l'artiste dont le talent a brillé de tant d'éclat dans la déclamation lyrique, ait usé complaisamment de cette forme de style, qu'il a étudiée d'une façon toute spéciale; mais l'effet s'en ressent. Il en résulte des longueurs qu'il faudra nécessairement faire disparaître si l'*Abîme de la Maladetta* est transporté quelque jour sur une de vos scènes lyriques. Si l'on voulait donner un avis utile au maestro, on lui conseillerait de supprimer les récitatifs et de donner son ouvrage à l'Opéra-Comique, car il rentre plus particulièrement dans les convenances de ce spectacle que dans celles du Grand-Opéra.

L'exécution a été de beaucoup supérieure dans l'ensemble à ce qu'elle est habituellement au Théâtre-Royal de Bruxelles. L'auteur avait présidé lui-même aux études de son opéra. Il avait exigé deux ou trois fois plus de répétitions générales qu'on n'en consacre d'ordinaire à la mise en scène des nouveaux ouvrages. Le rôle principal, celui de Joanna, écrit par le compositeur avec un soin doublement paternel, a été chanté et joué de la manière la plus dramatique et la plus brillante par Mlle Caroline Duprez. Une des anciennes élèves du Conservatoire de Paris, Mlle Chambard, s'est tirée à son honneur d'un second rôle de femme. Barbot a été aussi applaudi avec toute justice. Quant à M. Chaunier, notre premier ténor, s'il a joué avec chaleur, il a chanté faux selon sa très-fâcheuse habitude. Grâce aux conseils du maestro, l'orchestre et les chœurs se sont comportés dignement.

Duprez a été rappelé après le final du second acte, ainsi qu'à la fin de la représentation. Il est venu, conduit par sa fille et par les autres artistes, recevoir en personne des applaudissements qui ont dû lui paraître bien doux, tout accoutumé qu'il est à entendre retentir les bravos d'une nombreuse assemblée.

ÉDOUARD FÉTIS.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, la *Reine de Chypre*, chantée par Roger, Massol et Mme Tedesco.

*** On annonce pour demain lundi la première représentation du ballet nouveau, *Vert-Vert*, pour les débuts de Mlle Priora.

*** Les *Huguenots* ont été donnés lundi dernier. Jamais Gueymard n'avait produit plus d'effet dans le magnifique duo du quatrième acte, ainsi que dans le septuor du troisième. L'entraînement a été général, et les applaudissements sont partis de tous les points de la salle. Mlle Poinsot, Mme Laborde et Obin se sont aussi distingués dans cette brillante soirée.

*** Mercredi, la *Reine de Chypre*, avec Roger, Massol et Mme Tedesco, a continué son succès des premiers jours. C'est une reprise tout-à-fait heureuse pour le théâtre et pour les artistes. Mme Tedesco n'est déjà plus une

étrangère. Sa voix admirable a réuni tous les suffrages. On ne saurait être plus touchant, plus chevaleresque, plus passionné que Roger dans le rôle de Gérard; Massol fait tous les jours des progrès dans celui de Lusignan.

*** *Robert-le-Diable* avait attiré vendredi une foule extraordinaire. Gueymard a chanté le rôle de Robert, comme peu de jours auparavant celui de Raoul. C'était le vingtième anniversaire de la première représentation du chef-d'œuvre, qui a vu le jour le 21 novembre 1831.

*** C'est mercredi prochain que l'Opéra-Comique donnera la première représentation du *Château de la Barbe-Bleue*, de MM. de Saint-Georges et Limnander. Mme Ugalde jouera le principal rôle de cet ouvrage, dans lequel débutera le ténor Dufrêne. Hermann-Léon, Sainte-Foy et Mlle Lemercier joueront les autres rôles.

*** Le Théâtre-Italien a repris *Sémiramide*, cette dernière partition italienne de Rossini. Mme Barbieri-Nini nous est apparue dans le rôle principal, où nous avons vu tant de cantatrices célèbres. Elle y a mieux réussi que dans *Lucrezia Borgia*, et la supériorité de la musique y est certainement pour quelque chose. Dès le premier jour, nous avons rendu hommage à son talent, qui souvent triomphe des défauts et de la fatigue de sa voix. C'est ce qu'elle a fait encore, et avec plus de succès, dans son nouveau rôle. Mlle Ida Bertrand chante parfaitement celui d'Arsace, qui rappelle aussi tant de souvenirs. Elle a en réellement les honneurs de la soirée pour sa belle méthode, pour son expression dramatique, et pour la manière dont elle porte le costume masculin. Belletti, qui débutait dans le rôle d'Assur, est un chanteur de bonne école. Il vocalise avec une facilité merveilleuse, et l'art est chez lui supérieur à la nature; la qualité de son organe n'est pas ce qu'il a de mieux. Pardini et Fortini remplissent les autres rôles. Gentile chante celui de l'ombre. La belle ouverture est fort bien exécutée.

*** *Norma* et Sophie Cruvelli ont défrayé la soirée de dimanche et celles de jeudi et samedi. Le public applaudit toujours avec chaleur la jeune cantatrice, que nous entendrons bientôt dans le rôle qui lui a valu le plus grand succès à Londres, celui de *Fidelio*.

*** En attendant la *Perle du Brésil*, dont la première représentation a été donnée hier samedi, le théâtre de l'Opéra National a poursuivi sa revue archéologique, en reprenant un ouvrage de l'ancien répertoire, *Ambroise*, ou *Voilà ma journée*, dont la musique est de Dalayrac et le poème de Monvel (et non pas d'Alexandre Duval, comme quelques personnes l'ont cru). Ce vénérable débris, dont l'idée était prise des *Veillées du Château*, de Mme de Genlis, a été jugé digne de rentrer dans le profond repos dont il jouissait depuis bien des années.

*** Un petit opéra comique vient d'être donné au Gymnase sous le titre d'*Yvonne et Loïc*. La musique est de M. Delioux, et plusieurs morceaux ont fait plaisir, entre autres le duo chanté par Mlle Wolf et Mlle Anna Chéri.

*** Les théâtres de Marseille et de Montpellier ont déjà mis à l'étude l'opéra de Boisselot, *Mosquita*.

*** C'est aujourd'hui dimanche que la Société Sainte-Cécile, sous la direction de M. Seghers, donne son premier concert d'abonnement. En voici le programme : N° 1. Symphonie en *ut majeur*, de Franz Schubert. — N° 2. Chœur du Printemps, tiré des *Quatre Saisons*, de Haydn. — N° 3 Duo de *Ma Tante Aurore*, chanté par Mlle Meyer et M. Meillet. — N° 4. Ouverture du *Roi Lear*, de M. Hector Berlioz. — N° 5. Fragment de l'oratorio d'*Elie*, de Mendelssohn (air chanté par M. Bussine; trio pour voix de femmes, chanté par Mlles Meyer, Louvet et Bernard). — N° 6. Romance, chœur et marche des Bohémiens, de Préciosa, de Weber (solo par Mlle Meyer). — N° 7. Ouverture d'*Egmont*, par Beethoven. — L'orchestre sera dirigé par M. Seghers. — Les chœurs seront dirigés par M. Wekerlin.

*** Le *Cercle de la Conversation*, ce cercle émérite qui compte parmi ses membres un grand nombre de nos illustrations artistiques et littéraires, donne de temps à autre dans ses salons de la rue Richelieu des soirées intimes où la poésie et la musique font entendre tour à tour leurs voix harmonieuses. Dans l'une des dernières Louis Lacombe a exécuté avec cette ampleur et cette correction qui caractérisent son talent, une fort belle étude de sa composition, un nocturne plein d'élégance et l'*Invitation à la valse*, ce chef-d'œuvre de Weber. Un ténor que l'Opéra-Comique doit envier à l'Opéra, dont les débuts sur notre première scène lyrique ont été marqués par de brillants succès, M. de Lagrave a chanté avec l'émotion du cœur l'air : *Asile héréditaire* de *Guillaume Tell*. Une belle personne qui, à peine entrée dans le monde musical, a su conquérir la sympathie de tous, et sera, quand elle le voudra, la perle des concerts, Mme Oscar Comettant, a chanté avec une voix charmante et une méthode parfaite la cavatine du premier acte de *Sémiramide*. Nous ne croyons pas qu'il soit possible de triompher plus heureusement des difficultés de ce morceau, qui réclame à la fois les plus délicates nuances du sentiment et la plus grande souplesse dans la voix. Dans le duo du *Comte Ory*, *Ah! quel respect, Madame*, la cantatrice et M. de Lagrave, ont fait merveille. La voix de ces deux artistes se marie dans l'ensemble le plus harmonieux, et il n'est assurément pas possible de mettre plus d'intelligence, plus d'ensemble, plus de finesse, que n'en ont mis ces deux artistes dans l'exécution de ce duo. Un jeune homme, dont le nom est encore ignoré du monde musical, M. Briand, a beaucoup diverti l'auditoire en chantant de gaies chansonnettes. Enfin, M. Nadaud, le poëte-musicien, a fait entendre, à cette même soirée, quelques unes de ses spirituelles productions.

*** M. Alfred Quidant, revenu de Londres, a repris ses leçons de piano, tous les jours, de midi à cinq heures, dans les salons d'Erard.

*** La veuve du célèbre compositeur, Charles-Marie de Weber, qui habite Dresde, est assez gravement malade pour donner à sa famille de sérieuses inquiétudes.

*** La fameuse Lola Montès, comtesse de Landsfeld, est en instance devant le tribunal de la Seine. L'entrepreneur qui devait la *piloter* en Europe et en Amérique, M. Roux, a demandé la résiliation du traité, après quarante-cinq jours de durée, se fondant sur le motif que Lola Montès refusait de danser à Paris, au théâtre du Vaudeville et à l'ancien Cirque (Théâtre-National). M. Roux demandait en outre le paiement du dédit fixé à 100,000 fr. Assignée en référé, Lola Montès a fait répondre qu'elle n'avait jamais rien refusé, et les parties ont été renvoyées à l'audience pour que l'affaire soit plaidée.

*** Le premier bal masqué de l'Opéra aura lieu samedi 20 décembre.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille.* — C'est à tort qu'on a dit que Mlle Heinefetter avait dû se retirer. C'est au contraire la seule artiste de la troupe du grand opéra qui ait triomphé de l'orage et qui soit restée debout. Dans la soirée où l'on donnait *Robert-le Diable*, elle s'est montrée belle, pathétique, parfaitement maîtresse d'elle-même et de sa voix magnifique. C'est ce que le public a reconnu par un accueil des plus flatteurs et d'unanimes applaudissements. Il aime trop son talent pour consentir à ce qu'elle s'éloigne de notre scène.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — La troisième représentation de *Zerline* ou *la Corbeille d'Oranges* avait attiré un nombreux auditoire. Mme Rey-Sainton prête au rôle de Zerline le charme de sa belle voix; Mme Cabel joue et chante supérieurement le rôle de Gemma. Tous les autres rôles sont parfaitement remplis, et il n'est pas jusqu'à celui du marquis Buttura qui n'ait rencontré un interprète convenable en M. Clophas. Le délicieux ballet du troisième acte fait beaucoup d'honneur à M. Desplaces qui l'a arrangé pour notre théâtre.

*** *Anvers* 30 octobre. — Nous devons signaler une soirée musicale, dont MM. Wartel et Possoz ont fait tous les frais. M. Wartel, ex-pensionnaire de l'Opéra de Paris, possède une belle voix de baryton, qu'il manie en maître. Il excelle surtout dans les mélodies de Schubert et de Weber. *Dis-le moi*, — *le Papillon et la fleur*, — *Viens!* — *Si j'étais ange!* ont été chantés par lui d'une manière ravissante. Mais si dans cette musique légère il se distingue par l'art avec lequel il sait en faire ressortir les beautés, par la savante coupe de la phrase, il n'est pas moins remarquable dans la musique élevée. La grande scène de folie de *Charles VI*, a été chantée par lui comme jamais on ne l'a entendue à Anvers. M. Wartel a obtenu un succès des plus flatteurs, parce qu'il émanait d'un auditoire qui pouvait le juger en connaissance de cause. M. Possoz a exécuté deux morceaux. Il a été applaudi, et c'était justice. Ce jeune artiste perfectionne de jour en jour un talent distingué. Il travaille consciencieusement et comptera un jour, nous en sommes persuadés, parmi les sommités musicales.

*** *Zurich.* — Le succès de notre théâtre augmente de jour en jour. La salle ne désemplit pas. Les trois premières représentations du *Prophète* avaient attiré tant de monde, qu'il a fallu refuser beaucoup d'amateurs. Ce chef-d'œuvre est destiné à obtenir une grande vogue. La mise en scène est magnifique. M. Boelken joue le rôle si difficile de Jean avec un rare énergie. Mme Rauch et Mlle Danzi ne se distinguent pas moins. Ces artistes ont été rappelés plusieurs fois, ainsi que M. Loewe. Les trois anabaptistes ont trois premiers chanteurs pour interprètes. Les chœurs ne laissent rien à désirer. On a beaucoup applaudi les patineurs, malgré la chute de l'un d'eux, en entrant en scène. Plus de deux cents personnes figurent dans la cérémonie du couronnement et l'explosion finale s'accomplit d'une manière digne du reste.

*** *Berlin.* — Formés a continué avec succès ses représentations dans le rôle de Nemorino, de l'*Elisire*. Au théâtre Wilhelmstadt on a revu avec plaisir : *Une folie*, de Méhul. La Société Erk, pour chant d'hommes, a donné un concert au bénéfice la fondation Pestalozzi; la salle était comble.

*** *Dresde*, 14 novembre. — On vient de donner à Dresde, au bénéfice des musiciens âgés et pauvres, un concert qui, à juste titre, a été appelé historique, car tous les ouvrages qui y ont été exécutés avaient été choisis parmi les œuvres des plus célèbres d'entre les compositeurs anciens et modernes qui ont successivement rempli les fonctions de chef de la chapelle-musique des électeurs et rois de Saxe. Voici le programme de cette solennité musicale : Première partie, choral : *Dieu a donné l'Évangile*, etc., de Jean Walter (1548); *Pater noster*, de Henri Schultz (1615); *Kyrie* d'un *Requiem*, d'Antonio Lotti (1718); chœur et air de l'*Olimpiade*, opéra d'Adolphe Hasse (1731); *Magnificat*, de Nicolo Porpora (1748); air et chœur de *Ptolemeo*, opéra de Jean-Théophile Naumann (1776); final du premier acte de *Sargino*, de Ferdinand Paer (1803). Seconde partie : ouverture d'*Eurianthe*, de Charles-Marie de Weber (1816); air de *Tebaldo ed Isolina*, de Francesco Morlacchi (1810); *Solve Regina*, de Reissiger (1826); chanson des matelots du *Vaisseau hollandais*, de Richard Wagner (1843).

*** *Dresde.* — L'opéra d'Auber, la *Part du Diable*, a été représenté tout récemment au théâtre royal; M. Becker a été fort applaudi dans le rôle de Ferdinand VI; M. Reichardt (Rafael). Mmes Schmid (Carlo Broschi) et Burg (Casilda) ont également eu du succès.

*** *Hambourg.* — Le 23 novembre aura lieu une grande solennité musicale au profit du fonds de pension créé en 1840 par Franz Liszt, en faveur des membres de l'orchestre du théâtre de la ville.

*** *Leipzig.* — Dans le grand concert du Gavandhaus on a exécuté la symphonie de Mozart, dite sans menuet. Parmi les autres morceaux qu'on y a entendu, l'ouverture de *Médée*, par Cherubini, a produit la plus profonde impression. M. Kruger, pianiste du roi de Wurtemberg, a joué avec succès un concerto de Beethoven.

*** *Francfort.* — Parmi les fêtes nombreuses qui ont été données en l'honneur de Mme Sontag, on a remarqué celle du comte Thun et du baron de Rothschild.

*** *Gratz.* — L'*Enfant prodigue*, d'Auber, a été représenté pour la première fois, en Allemagne, sur le théâtre de cette ville.

*** *Dumolt.* — Le nouveau théâtre de la cour ouvrira le 16 janvier prochain avec le *Prophète*.

*** *Constantinople.* — Les ouvriers allemands ont fondé des réunions pour chant d'hommes. Des amateurs de la même nation jouent des quatuors de Mendelssohn, de Kreutzer et de Marschner.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

POUR PARAITRE LE 1er DÉCEMBRE, CHEZ BRANDUS ET Cie,
Éditeurs, 103, rue Richelieu.

ALBUM
DE
DOUZE ROMANCES
Avec accompagnement de Piano.
PAR
TH. LABARRE ET E. DASSIER,

Pourquoi?
Tout ou Rien.
La Peur.
Serais-je laide?
Tant mieux. Tant pis.
Philis.
Le Spahis.
L'Ombre.
Ange ou Démon.
Elle était là.
Loin du pays.
La Sœur des Marguerites.

PRIX : 12 FR. NET.
Dessins de MM. MOUILLERON, Célestin NANTEUIL, Victor COINDRE et TEICHEL.

ALBUM MUSARD
CONTENANT
CINQ NOUVEAUX QUADRILLES,
UNE VALSE ET UNE POLKA.
PRIX : 12 FR. NET.

POUR PARAITRE TRES-PROCHAINEMENT.

GRAND DUO BRILLANT POUR PIANO ET VIOLON
SUR DES MOTIFS DE
LA REINE DE CHYPRE,
DE F. HALEVY,
PAR
G. A. OSBORNE ET CH. DE BÉRIOT.

SALTARELLE
POUR LE PIANO.
PAR
LÉON PASCAL GERVILLE.
Op. 5. — PRIX : 6 FR.

BALLADE POUR LE PIANO,
PAR
HENRI ROSELLEN.
Op. 132. — PRIX : 5 FR.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 48. 30 Novembre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delle y et Ce, 13, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Schaffenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 31, u. d. Linden
— Bote et Bock, 12, Jaegerstr
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois.
30 centimes la ligne	pour 3 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Exposition universelle de Londres (13e lettre), par **Fétis** père. — Académie nationale de musique, *Vert-Vert*, ballet-pantomime en trois actes (1re représentation). — Théâtre de l'Opéra-National, la *Perle du Brésil* (1re représentation), par **Gustave Héquet**. — Société Sainte-Cécile, premier concert, Mlle Graever, les frères Lée, par **Henri Blanchard**. — Nouvelles et annonces.

Voici les primes que nous offrirons cette année à nos abonnés, et qui seront à leur disposition à partir du 15 décembre prochain :

1° **Quarante Mélodies** de Schubert, en un beau volume de 180 pages, et faisant suite aux **Quarante Mélodies** de Meyerbeer, que nous leur avons offertes l'année dernière ;

2° **Album de danse** par Musard, contenant cinq nouveaux quadrilles, une valse et une polka.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(TREIZIÈME LETTRE) (1).

Monsieur,

J'ai dit dans ma lettre précédente la révolution complète qu'a produite dans les instruments de cuivre l'heureuse invention des pistons; je vais essayer dans celle-ci de rendre intelligible à tous mes lecteurs le système de construction des instruments rendus chromatiques par ce moyen, en faire connaître les avantages, les inconvénients, et dire ce que M. Sax a fait pour faire disparaître ceux-ci.

Supposons que sous l'impulsion vibratoire des lèvres, le tube principal d'un instrument de ce genre produise la note *ut*; supposons qu'à côté de ce tube il s'en trouve un qui ait la longueur d'un demi-ton, comparé à la longueur totale du tube principal ; il est évident que si un piston ouvre une communication entre le tube principal et ce tube additionnel, la note *ut* sera baissée d'un demi-ton, et fera conséquemment entendre *si*. De même, si la tension un peu plus forte des lèvres fait produire au tube principal la note *ré*, le piston, mettant ce tube en communication avec le tube additionnel, baissera cette note d'un demi-ton, et fera entendre *ré* bémol ou *ut* dièse. C'est ainsi que *mi* se change en *mi* bémol ou *ré* dièse, et *sol* en *sol* bémol ou *fa* dièse.

Supposons ensuite que deux notes consécutives manquent dans les sons naturels de l'instrument pour former l'échelle chromatique ; par exemple, qu'on ait besoin de *fa* bécarre dans l'octave du médium : un deuxième piston mettra en relation un tube additionnel ayant la longueur d'un ton avec le tube principal, et l'instrumentiste jouant *sol*, la note sera baissée d'un ton et fera entendre *fa*. Un troisième piston mettant le tube principal en relation avec un tube dont la longueur sera d'un ton et demi lorsqu'il faudra baisser une note naturelle d'une tierce mineure, si, par exemple, on a besoin de la note *la*, on jouera *ut*, et cette note, baissée d'un ton et demi, donnera *la*. Si enfin la note nécessaire est encore un demi-ton plus bas, on ajoutera le piston du demi-ton à celui du ton et demi, et l'on a *la* bémol en jouant *ut*. Dans l'octave grave, où l'on ne trouve que trois notes naturelles, il faut augmenter le nombre des pistons jusqu'à quatre et même cinq pour former l'échelle chromatique.

Cet avantage des pistons est évident par lui-même : il ouvre aux compositeurs et aux instrumentistes un trésor de ressources et met les instruments en rapport avec l'état actuel de la musique ; ce qui n'était pas avant l'heureuse invention des pistons. Toutefois les nouvelles richesses acquises par eux ne sont pas exemptes de certains inconvénients, sous le rapport de la justesse. En voici la cause. Le demi-ton n'est pas dans le rapport exact de la moitié du ton : on n'obtient le rapport approximatif que par le tempérament. Il en résulte que la longueur totale de la colonne vibrante étant augmentée d'un demi-ton, se trouve modifiée dans sa justesse. Un ton ajouté par le deuxième piston vient modifier encore la justesse de la colonne, déjà faussée par le premier piston. Un troisième, un quatrième piston ajoutés altèrent de plus en plus l'exactitude des rapports. Avant M. Sax, on n'avait pas trouvé de meilleur moyen pour obvier à cette défectuosité, que d'altérer la longueur théorique des tubes additionnels pour leur faire produire, chacun séparément, des sons qui, bien que dépourvus de la justesse absolue, sont cependant d'une justesse approximative supportable. Par ce moyen, on diminuait la fausseté toujours croissante des sons produits par l'emploi de deux ou d'un plus grand nombre de tubes additionnels. C'est le tempérament appliqué aux instruments de cuivre. M. Sax, appliquant à la série des instruments à pistons la coulisse à ressorts de la trompette imaginée autrefois par un maître de musique d'un des régiments de la garde royale de France, et que David Buhl, trompette-major des gardes du corps, avait en vain essayé de mettre en vogue ; M. Sax, dis-je, faisant application de cette coulisse aux instruments à pistons, non comme moyen de production des sons, mais comme compensateur, pour corriger les défauts de justesse résultant de l'emploi simultané de plusieurs pistons, montra qu'il avait une réelle connaissance de la construction théorique des instruments à vent. Sa coulisse à ressorts avait d'ailleurs le mérite de fournir le moyen d'exécuter les sons glissés sur les instruments de cuivre ; ce qui n'existait pas auparavant. Malheureusement, cette paresse dont j'ai parlé dans ma lettre précédente, paresse des artistes qui les porte à mettre eux-mêmes des bornes au talent et à la perfection, leur fit négliger l'emploi de cette coulisse, qui offrait quelque complication avec le jeu des pis-

(1) Voir les nos 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46 et 47.

tons : ils aimèrent mieux se passer de la justesse plus satisfaisante que de faire quelques efforts pour l'acquérir.

L'application des pistons aux instruments de cuivre, peu après que Stoelzel en eut fait connaître les effets, avait causé une grande émotion parmi les facteurs et les artistes, quoique ceux-ci n'y fussent pas tous favorables. On fit beaucoup d'essais de formes plus ou moins mal conçues ou mal exécutées, parmi lesquelles celle qui eut d'abord le succès le plus brillant fut le cornet, parce qu'il introduisait une nouvelle voix au nombre des instruments chantants. La trompette, dont les pistons furent appelés *cylindres*, vint ensuite fournir des ressources plus variées aux orchestres. A l'égard du cor, on n'en comprit pas d'abord l'avantage, parce qu'on n'eut en vue que le cor solo, dans lequel les sons bouchés ont du charme, et qui, par les sons de cette espèce, possède une échelle chromatique qui ne requiert pas une grande intensité. C'est dans l'orchestre, et surtout dans les parties de second et de quatrième cor, que l'usage des pistons est de grande importance pour l'octave basse, bornée à trois notes seulement, en l'absence de ces pistons. Les idées ne se rectifièrent à ce sujet que par degrés. A l'égard de la famille des bugles et ophicléides, plus de vingt ans après l'invention de Stoelzel, elle restait dans son état primitif d'imperfection sous les rapports de défaut de justesse et d'articulation prompte. On y fit ensuite l'application des pistons, mais sans uniformité de système, et l'on appliqua les cylindres au trombone, comme on avait fait à la trompette, dont il est la basse, le ténor et l'alto. Mais tout cela était une sorte de pêle-mêle où l'on n'entrevoyait que des idées particulières et plus de routine que de connaissances des principes de l'acoustique.

M. Sax est le seul qui ait conçu la construction des instruments de cuivre au point de vue le plus général, le plus large et le plus scientifique, en les rangeant par familles, et y portant des perfectionnements non moins remarquables que ceux qu'il avait introduits précédemment dans la famille des clarinettes. Le premier de ces perfectionnements est celui de la suppression des angles et des courbes trop heurtées dans le ploiement des tubes. MM. Halévy, Savart et Boquillon, auteurs de l'excellent rapport d'arbitrage dans le procès aussi injuste qu'astucieux qui a été intenté à M. Sax, ont établi de la manière la plus évidente l'importance de ce perfectionnement par un exposé de principes dont les détails techniques ne peuvent trouver place dans cette lettre. Les adversaires de celui qu'on voulait punir de ses succès en le ruinant, niaient d'une part que les angles et les courbes heurtées eussent quelque influence sur la liberté des vibrations de l'instrument, prétention mise au néant par le rapport; et de l'autre, ils opposaient l'antériorité du brevet de je ne sais quel ignorant qui voulait supprimer *les triangles* dans les instruments de cuivre (bien qu'il n'y ait jamais eu rien de semblable dans ces instruments), qui prenait la circonférence des pistons pour leur diamètre, et qui, enfin, dans son inintelligible *conception*, n'a pu réaliser aucune de ses prétentions.

La famille des *sax-horn*, destinée à remplacer de la manière la plus avantageuse celle des bugles et ophicléides à clefs, a été conçue par M. Sax à un point de vue général et uniforme. Tous sont disposés sur le même modèle, ayant le pavillon en l'air, les pistons placés en dessus sur une ligne horizontale, et disposés d'une manière commode pour l'exécution, avec les coulisses d'accord placées en dessous. Cette famille est composée du sax-horn soprano en *fa*, en *mi* bémol et en *ré*; du sax-horn contralto en *ut* ou en *si* bémol; du sax-horn ténor en *fa* ou en *mi* bémol; du sax-horn basse et baryton en *ut* ou en *si* bémol, et enfin du sax-horn contrebasse en *fa* ou en *mi* bémol. Ces instruments représentent exactement la clarinette dans la classe des instruments à anches; ainsi, le soprano est à l'unisson de la petite clarinette; le contralto, à l'unisson de la clarinette en *si* ou en *ut*; le ténor, à l'unisson de la clarinette alto; le baryton ou basse, à l'unisson de la clarinette basse, et le sax-horn contrebasse à l'unisson de la nouvelle clarinette contrebasse de M. Sax. La seule différence est que les sax-horn descendent tous une tierce plus bas que les clarinettes. Leur étendue totale est de cinq octaves, depuis le son le plus grave de la contrebasse jusqu'à la note la plus élevée du soprano. Leur doigter est identique, en sorte que quiconque joue un de ces instruments peut les jouer tous. La justesse en est parfaite; la sonorité, à la fois énergique et douce, est susceptible des nuances le plus délicates. En l'état où l'a mis M. Sax, cet instrument ne laisse rien à désirer. Tous les individus de cette famille mis à l'Exposition par lui sont d'une admirable exécution de facture.

A cette famille déjà si nombreuse, M. Sax a ajouté récemment deux individus. L'un est le *soprano suraigu* en *si* bémol; l'autre est le *sax-horn-bourdon*, descendant au *si* bémol extra-grave, dont le développement est de 48 pieds de longueur, et dont la hauteur est de 3 mètres. Celui-là est le géant des basses. A son aspect, on croirait qu'aucune poitrine humaine ne pourrait suffire à l'insufflation nécessaire pour ce gigantesque instrument; cependant ses proportions sont si bien réglées, ses contours si moelleux, le jeu de ses pistons est si facile, qu'il a pu être joué sans peine devant le jury de l'Exposition par une personne qui ne l'avait jamais touché.

M. Sax est le créateur d'une autre famille d'instruments appelée *saxo-tromba*. Ici le génie de l'artiste s'est encore manifesté par les innovations qu'il a portées dans les proportions des tubes. Ce sont ces proportions qui constituent la qualité du son, ou à proprement parler, *le timbre*. L'objet que l'inventeur s'est proposé, c'est originairement de remplacer avantageusement dans la musique militaire, et surtout dans la musique de bal, le cor par l'*alto* de cette famille. L'avantage que celui-ci a sur le cor est la rondeur et la puissance de ses sons. Les contours adoucis de la forme de ces instruments facilite l'émission et l'égalité des sons. Tous les membres de cette famille ont des largeurs et des proportions puisées dans les lois de l'acoustique, et absolument nouvelles. Cette famille est composée de six individus, semblables dans leur étendue et dans leurs relations à ceux de la famille des sax-horns. Le doigter des saxo-tromba est le même que celui des sax-horns, en sorte que, sans être obligé de faire de nouvelles et longues études, l'artiste qui sait jouer un de ces instruments peut passer à l'autre. Le son et la justesse de la nouvelle famille sont incontestablement supérieurs aux anciens instruments, qui, d'ailleurs, ne formaient que des spécialités isolées. A ces avantages, il faut ajouter la facilité qu'offre par ses formes la famille des saxo-tromba, pour porter et maintenir l'instrument dans la marche.

Les contestations d'inventions et de propriété élevées par les adversaires de M. Sax contre cette famille nouvelle d'instruments, n'ont pu tenir en présence des savants experts nommés par le tribunal de première instance du département de la Seine. Avec un soin de recherche, une rectitude de savoir et une lucidité dignes d'admiration, ces hommes d'élite ont caractérisé d'une manière victorieuse la réalité de l'invention appartenant à M. Sax. Les trois degrés de juridiction du jury de l'Exposition de Londres ont jugé dans le même sens.

Une troisième famille d'instruments nouveaux doit également son existence à M. Sax : je veux parler des *saxophones*, dont la forme, la sonorité, l'agent de production et le timbre sont absolument nouveaux. Ceux qui ont entrepris la ruine de l'inventeur ont débuté par traiter l'invention de chimère sur la simple annonce qui en fut faite et avant qu'ils en eussent rien vu. Puis, lorsqu'il n'y eut plus moyen de douter de son existence, ils se mirent en quête de quelque chose qui eût quelque ombre d'analogie avec cette nouveauté, réputée auparavant comme impossible, impraticable, fabuleuse, et l'on finit par découvrir une méchante imitation de la clarinette basse de M. Sax, brevetée en 1838, à laquelle le prétendu inventeur avait donné le nom de *batyphone*; batifolante plaisanterie qui ne put soutenir le premier examen des savants experts du procès. Et d'abord le saxophone est un tube en forme de cône parabolique, et le batyphone est cylindrique; le saxophone se divise harmoniquement par octaves, comme la flûte, et le batyphone par douzièmes, comme la clarinette; le premier *octavie*, l'autre *quintoie*. Laissez faire pourtant : les détracteurs ne sont pas à

bout d'arguments. Le saxophone a un bec et une anche de clarinette : donc ce n'est qu'une variété de cet instrument. On peut dire de ces choses impunément devant un monde d'ignorants qui ne sait de quoi l'on parle ; mais devant des experts et des juges compétents, l'illusion se dissipe bientôt. L'expertise a démontré en effet que la construction du bec du saxophone est très-différente de celle du bec de la clarinette, et que ses effets n'ont pas d'analogie.

Qu'est-il besoin d'ailleurs de ces preuves scientifiques ? Ecoutez la clarinette, écoutez le saxophone, et, dites, quel rapport ? Le saxophone, instrument délicieux, a un timbre *sui generis*, tendre, mélancolique et suave, qui contraste avec le caractère brillant et en dehors de la clarinette. On le disait injouable, et partout on le joue avec le plus grand succès ; et M. Waille, artiste de beaucoup de talent, attaché à l'excellente musique des guides, à Bruxelles, en a joué l'hiver dernier dans plusieurs concerts, et a exécuté sur ce même instrument les traits les plus difficiles avec beaucoup d'aisance, aux applaudissements unanimes d'un public connaisseur. M. Waille, dont l'habileté est incontestable, s'est néanmoins trompé sur le caractère de l'instrument, qui n'est pas destiné aux choses brillantes, mais à la musique expressive et aux effets mystérieux. L'heureuse idée qu'a eue M. Sax de former tous les genres de voix d'instruments par familles, conformément à la nature de la voix humaine et à l'imitation des systèmes en usage dans les XVIe et XVIIe siècles, est appliquée par lui au saxophone, dont la série, du grave à l'aigu, est composée de cinq instruments. On ne connaîtra bien la valeur du saxophone que lorsqu'on en aura introduit un système complet dans les orchestres. Il y a un monde d'effets nouveaux à tirer de l'opposition des familles complètes de timbres différents : ce sera l'avenir d'un homme de génie.

Les cors et cornets, les trompettes et trombones composent aussi des familles de sonorités spéciales. M. Sax en a exposé une multitude de variétés toutes remarquables par les qualités précieuses du son, ainsi que par la perfection et la justesse. Son immense et belle montre de l'Exposition renfermait des cornets à pistons ordinaires ; d'autres d'un système perfectionné ; d'autres à compensation (perfectionnement d'une très-haute importance, applicable à tous les instruments de cuivre) ; des cornets militaires à cylindre (système Sax) ; d'autres pour la cavalerie (même système) ; un petit cornet, joli instrument du même système ; un cor ordinaire ; un autre à cylindre, d'un nouveau système ; un autre pour la cavalerie avec pavillon en l'air ; une trompette à cylindre pour l'infanterie ; une autre pour la cavalerie ; une trompette d'harmonie simple avec les tons ; une autre à doubles pistons ; une autre à cylindre pour mouvement de rotation ; une autre à coulisses dans l'ancien système anglais ; une autre à coulisses de trombone ; une trompette d'ordonnance de cavalerie en *mi* bémol ; un autre ténor en *si* bémol ; une autre basse en *mi* bémol ; une autre ténor à cylindres en *si* bémol ; une autre basse en *mi* bémol, également à cylindres ; un trombone alto en *mi* bémol à coulisses ; un autre en *fa*, *mi* et *mi* bémol à cylindres ; un trombone ténor en *si* bémol à coulisses ; un autre à cylindres ; un trombone ténor en *si* bémol à coulisses ; un autre à cylindres ; un trombone-basse de cavalerie en *mi* bémol à cylindres ; un autre (contrebasse) en *si* bémol, également à cylindres ; onze sax-horns à trois, quatre et cinq cylindres, différents de tons, de proportions et de mécanisme ; un sax-horn-basse à quatre cylindres avec compensateur argenté et doré ; trois autres sax-horns ténor, contralto et soprano à quatre cylindres argentés et dorés ; des clairons de nouvelle forme, formant une famille complète en cinq instruments, à savoir : suraigu en *si* bémol, soprano en *mi* bémol, contralto en *si* bémol, alto en *mi* bémol, et basse en *si* bémol ; une clarinette en *si*, avec un système de clefs perfectionnées ; une autre à dix-sept clefs du nouveau système Sax ; une autre de nouvelle invention, dont l'étendue est plus grande en haut et en bas ; une clarinette basse en *si* bémol (invention de Sax), aussi remarquable par la beauté et la richesse du travail que par la beauté des sons et la justesse ; enfin une clarinette-contrebasse en *mi* bémol, en cuivre argenté et doré.

Pour compléter ce musée d'inépuisable invention, de savoir et de travail élégant, il ne manquait que le basson, cet instrument infirme, guéri de ses imperfections. M. Sax n'a pas voulu y laisser cette lacune, et il a produit son nouveau basson en cuivre argenté et doré, dont tous les trous se bouchent avec des clefs semblables à celles du nouveau système employé dans la contrebasse. Joué par l'habile artiste, M. Baumann, devant le jury de l'Exposition, cet instrument a étonné par sa parfaite justesse et par la beauté des sons. C'est la résolution complète d'un problème dont les difficultés ont préoccupé les artistes et les facteurs pendant un siècle, et qui paraissaient insurmontables. Boehm, le réformateur de la flûte, présent à l'expérience, en fut vivement ému.

Tant d'efforts, couronnés par tant de succès, ont établi jusqu'à l'évidence, aux yeux du jury, la supériorité écrasante de M. Sax sur ses concurrents. Le mérite d'invention et de perfectionnement que ses ennemis ont osé lui contester en France, pour se donner le droit de s'emparer de ses découvertes ; ce mérite, hautement soutenu à Paris par des savants et des artistes de premier ordre, est précisément ce qui a frappé les trois degrés de juridiction du jury chargé de décerner les récompenses de l'Exposition. Cette récompense a été pour M. Sax ce qu'elle devait être, c'est-à-dire la grande médaille.

Un fait bien remarquable s'est produit à l'Exposition en ce qui concerne cet artiste. Si l'on en croyait ceux qui se sont tous réunis pour le ruiner par un procès inique et ridicule, M. Sax aurait emprunté à l'étranger toutes les inventions qu'il s'est attribuées : il ne serait qu'un impudent plagiaire. L'Allemagne surtout aurait à lui revendiquer la plupart des instruments auxquels il a donné son nom. Mais ici la vérité tout entière s'est révélée. De cette même Allemagne sont venus, comme je le ferai voir par les détails de ma prochaine lettre, ces mêmes instruments auxquels les facteurs d'outre-Rhin conservent le nom de Sax, ou dans lesquels on a conservé ses nouvelles formes, représentées par les adversaires de l'inventeur comme des choses de peu d'importance et de pure fantaisie. Ainsi, à son temps arrive le triomphe de celui que tous ont attaqué, et qui s'est trouvé assez fort pour combattre seul.

Ce même Adolphe Sax, si jeune encore, n'a pas voulu se borner à créer des instruments nouveaux ; il en a voulu rendre l'étude facile, et faire disparaître une grande partie des obstacles qui retardent les progrès des élèves. Pour atteindre ce but, il vient de publier à Paris, chez l'éditeur Brandus et Cie, une *Méthode complète pour sax-horn et saxo-tromba, soprano, alto, ténor, baryton, basse et contrebasse, à 3, 4 et 5 cylindres, suivie d'exercices pour l'emploi du compensateur*. Cet ouvrage peut être présenté comme modèle pour la simplicité du plan, la lucidité des préceptes et la gradation des difficultés.

Après l'exposé rapide des principes de la musique, l'auteur entre en matière, et débute par des instructions claires et précises sur la tenue de l'instrument, le doigter, l'embouchure, la formation et l'émission des sons, le coulé, le détaché et le coup de langue, le trille et le style. Peu de leçons suffisent pour faire connaître toutes ces choses à un élève intelligent. Viennent ensuite les détails sur la manière de gouverner l'instrument et d'accorder les coulisses des cylindres, ainsi que celles du cornet compensateur. Ces détails sont suivis du tableau de l'étendue de chacun des individus qui composent la famille de l'instrument. Tous ayant le même doigter et la même notation, il est indifférent qu'on apprenne à jouer de l'un ou de l'autre, car qui sait jouer de l'un peut jouer sur tous. A ces préliminaires succèdent les tablatures des sax-horn contrebasse et basse à 4 et à 5 cylindres, suivies d'exercices sur l'embouchure des gammes, d'exercices sur les intervalles et de petites études dans les tons majeurs et mineurs. Tout cela est bien gradué, bien conçu, et nettement expliqué.

Après avoir parcouru les tons les plus faciles, M. Sax donne des instructions sur le coup de langue triolet et le double coup de langue, avec des exercices sur ce genre de difficultés ; puis il aborde les tons plus difficiles et passe aux études de vélocité, ainsi qu'à celles qui ont pour objet d'apprendre à modifier l'intensité des sons. Cette partie de

l'ouvrage est suivie d'études pour le sax-horn à 4 cylindres. Des instructions sur la manière de glisser les sons et de faire les *grupetti* et les trilles, entremêlées d'exercices sur ces difficultés, sont suivies d'études où l'habileté de l'élève doit se développer par degrés jusqu'aux dernières difficultés. Viennent ensuite 30 grandes études sur tous les genres d'articulation, d'appogiatures, de trilles et de difficultés de toute espèce ; l'ouvrage est terminé par une grande polonaise de M. Kastner avec accompagnement de piano, de petits duos, d'un quatuor et d'un septuor pour ces sax-horn.

On s'étonne qu'au milieu de tant de travaux et de soins de tout genre, M, Sax ait pu trouver le temps nécessaire pour méditer et rédiger un ouvrage si bien disposé, si progressif et si supérieur à tout ce qu'on a fait jusqu'à ce jour pour les instruments du même genre. Le succès qu'obtiendra la méthode de sax-horn et de saxo-tromba ne sera pas moins éclatant ni moins universel que celui des instruments de son auteur.

FÉTIS père.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE.

VERT-VERT,

Ballet-pantomime en trois actes, par MM. DE LEUVEN *et* MAZILIER, *musique de* MM. DELDEVÈZE *et* TOLBECQUE, *décors de* MM. CAMBON *et* THIERRY.

(Première représentation, 24 novembre.)

Il me prend envie d'humilier à la fois tous les grands hommes, en leur disant une vérité qui les étonnera sans doute : on se venge comme on peut d'être petit ! Oui, messieurs les grands hommes d'État, les grands hommes de guerre, les grands poëtes, les grands musiciens, les grands peintres, les grands acteurs, les grands chanteurs, si fiers d'être assez peu pour qu'on vous compte et pour qu'on vous nomme ; il y a quelque chose encore de plus rare que vous : c'est une grande danseuse. J'entends par là une danseuse qui fasse révolution dans son art, qui écrive son nom de la pointe de son pied sur le livre d'or des deux hémisphères, que la vieille Europe et la jeune Amérique se disputent, se partagent, qu'elles applaudissent ou qu'elles espèrent. Quand vous aurez cité Marie Taglioni, Fanny Ellsler, Carlotta Grisi, Cerrito, n'aurez-vous pas épuisé la liste des illustrations fournies en plus de vingt-cinq ans par l'Europe entière ? Vous voyez donc bien que j'avais raison, et que la grande danseuse est un être à part, dont la création exige tant de soins, le mécanisme tant de combinaisons et de calculs, que la nature ne le prodigue pas, et se repose longtemps après l'avoir confectionné.

Mlle Priora, la nouvelle venue, est-elle destinée à se ranger parmi les constellations dansantes ? On découvre tous les jours de nouvelles étoiles dans les cieux : avons-nous découvert une nouvelle grande danseuse dans les régions de l'Opéra ? Ma foi, cela est fort possible. Mlle Priora nous est apparue, à vue de lorgnette, comme un sujet plein d'avenir. Elle est jeune, bien faite ; elle a des cheveux noirs, des yeux noirs ombragés de sourcils noirs, dont l'extrême richesse annonce une vigueur peu commune. En effet, Mlle Priora danse comme je n'ai jamais vu danser : elle a des *pointes* comme je n'ai jamais vu avoir de *pointes*. Le javelot lancé d'une main nerveuse ne frappe pas le but avec plus de précision, ne s'y attache pas avec plus de force que son pied ne frappe le sol et ne s'y incruste à chaque pas. Ce même pied se cambre à tel point qu'il semble que l'orteil veuille toucher le talon. Le corps de la danseuse n'est pas moins flexible ; elle s'enroule autour de son danseur ; elle bondit sur une jambe d'un bout à l'autre du théâtre, sans avoir l'air d'y penser, sans respirer, sans s'essoufler.

Les qualités dominantes de Mlle Priora, c'est donc la fermeté, c'est la souplesse, c'est la facilité à tenter l'impossible. Il y a dans tout cela un peu de luxe à réformer, un peu d'excès à réduire : le charme et la grâce y gagneront tout ce qu'on retranchera de l'audace et de l'énergie. C'est bien de Mlle Priora qu'on pourrait dire qu'elle a des muscles d'acier. Je ne lui demande que d'envelopper cet acier d'un peu de coton, afin d'en rendre les ressorts un peu plus moelleux à l'œil, et notre grande danseuse sera trouvée. *Rara avis in terris.*

Parler de Mlle Priora et du beau succès qu'elle a obtenu, c'est faire la préface de celui du ballet même. La préface a été plus longue que ne sera le livre. Le nom de *Vert-Vert* en dit plus qu'il n'est gros : il rappelle un poëme que tout le monde a lu, et une pièce dans laquelle notre Déjazet jouait délicieusement le premier rôle il y a quelques vingt ans. Les auteurs de la pièce, MM. de Leuven et de Forges, avaient pris pour thème la légende de l'oiseau jaseur ; ils avaient supposé que dans un couvent de Bénédictines, un tout petit jeune homme, bien innocent, bien timide, le propre neveu de la supérieure, était devenu par acclamation le successeur, le remplaçant de l'infortuné perroquet, mort des suites d'une orgie de confitures et de dragées. C'est aussi le thème du ballet ; mais le couvent a disparu, les nonnes se sont envolées. La scène se passe au château de Fontainebleau, tantôt dans les bosquets du parc, tantôt dans le dortoir des filles d'honneur de la reine. Nous avons des pages au lieu et place des officiers de dragons qui figuraient dans le vaudeville du Palais alors royal : le Palais-Royal se permettait tout ; l'Opéra est bien plus réservé dans ses allures.

Le rôle du petit *Vert-Vert* est échu à Mlle Plunkett, digne héritière de Déjazet. Le candide enfant a pour précepteur un certain Colombus, qui le suit comme son ombre, mais qui ne le protége pas toujours contre les séductions auxquelles il s'abandonne lui-même. Colombus finit par se griser en voulant empêcher son élève de boire du champagne, et vous devinez alors ce que fait l'élève. Il fait son éducation plus vite qu'avec un mentor plus sobre : il prend des leçons de toute sorte et devient tellement accompli qu'il en remontre aux pages eux-mêmes, et les introduit dans le bercail, autrement dit le dortoir des filles d'honneur. Une amnistie générale et un mariage universel terminent la chose ; le dortoir se change en salle de bal, et l'on danse comme si l'on n'avait pas déjà dansé pendant trois actes.

Si l'Opéra n'a pas fait grande dépense d'imagination pour cette œuvre chorégraphique, il s'est mis en frais d'élégance dans les costumes variés de toutes ces filles d'honneur, qui se montrent sous plus d'un aspect et pour des causes bien différentes. L'une des plus jolies scènes de l'ouvrage, c'est celle de la répétition générale du pas que les filles d'honneur doivent danser au bal de la cour. Il y a aussi un très-joyeux épisode, un ballet pantomime exécuté dans la cour d'une auberge par Arlequin, par Pierrot et leur auguste famille.

Rien n'est moins facile à juger que la musique d'un ballet, surtout le premier jour. Les yeux sont si occupés que l'oreille est distraite, et puis, dans les entr'actes, vous êtes assailli bon gré mal gré de jugements contradictoires. Celui-ci affirme, celui-là nie. Pour moi, je déclare que j'ai trouvé la partition de MM. Deldeveze et Tolbecque écrite avec autant de talent et d'effet que beaucoup d'autres bonnes partitions du genre. Certains détails y sont même traités avec plus de délicatesse et de soin qu'on n'en met d'ordinaire en pareille besogne. C'est au premier acte que cette observation s'applique ; les deux autres se recommandent surtout par la variété des rhythmes et par l'entrain.

A côté de Mlle Priora, qui joue le rôle de Blanche ; de Mlle Plunkett, qui joue celui de Vert-Vert, il faut nommer Petitpa, qui ne joue pas de rôle du tout, mais qui danse un pas de deux avec Mlle Priora, et qui la soutient fort habilement dans ses évolutions les plus hardies, en homme accoutumé à rendre de tels services. Si les grandes danseuses sont rares, combien plus encore les grands danseurs !

P. S.

THÉATRE DE L'OPÉRA NATIONAL.

LA PERLE DU BRESIL,

Opéra en trois actes, paroles de MM. GABRIEL *et* SYLVAIN SAINT-ÉTIENNE, *musique de* M. FÉLICIEN DAVID.

L'Opéra-National, fondé pour donner de l'emploi aux jeunes compositeurs, remplit scrupuleusement sa mission. Le nombre des artistes de

talent et des œuvres distinguées qu'il a fait connaître au public, est déjà très-considérable. Nous ne parlons pas ici de *Mosquita* ni de *la Perle du Brésil*, de M. Boisselot ni de M. Félicien David. Voilà sept ans que M. Félicien David est célèbre, et que *le Désert* lui a fait une place à part parmi les musiciens contemporains. M. Xavier Boisselot était très-honorablement connu par une partition en trois actes. *Ne touchez pas à la Reine*, exécutée à l'Opéra Comique en 1847. Mais le nouveau théâtre a rendu à l'art d'autres services. D'abord il a révélé au public l'existence de deux compositeurs italiens qui donnent, en vérité, d'assez belles espérances. *Le Maître de Chapelle* et *le Barbier de Séville* sont deux ouvrages d'un mérite incontestable, et l'on doit remercier l'Opéra-National de la publicité qu'il leur a donnée. Quelques esprits chagrins, peut-être, prétendront qu'un opéra qui s'intitule national n'est pas fait pour servir de piédestal à des gloires étrangères. Mais nous avons de quoi les confondre. M. Boïeldieu, M. Dalayrac, sont-ils des étrangers? Tant s'en faut. L'un est Normand et l'autre Auvergnat. L'Opéra-National ne leur a pas moins accordé l'hospitalité la plus généreuse, et il a bien fait. Ces deux jeunes gens ont réellement du mérite, l'on ne saurait trop les encourager. Il y a de l'esprit, de la grâce, de l'imagination, de charmantes mélodies dans *Maison à Vendre* et dans *Ma tante Aurore*, et l'Opéra-National ne pouvait mieux justifier sa création qu'en accueillant comme il l'a fait ces jeunes artistes, que l'Opéra-Comique s'obstinait à repousser, et qui seront un jour l'orgueil de la France.

Mais laissons là le passé, et occupons-nous du présent. Pour être l'œuvre d'un musicien très-connu, la *Perle du Brésil* n'en avait pas moins vivement excité la curiosité publique. M. Félicien David, en effet, ne s'était pas encore risqué aux hasards du théâtre, et plus d'un juge expérimenté doutait que cet habile symphoniste, ce génie élégiaque et descriptif, que ses essais précédents avaient accoutumé à une liberté d'allures à peu près illimitée, pût s'astreindre aux formes précises et assez étroites que la scène exige, aux convenances rigoureuses qu'elle impose, et qu'il réussît à l'expression multiple et variée des sentiments et des passions qui agitent l'âme humaine, et qui sont comme les matériaux dont toute œuvre dramatique est formée. C'était réellement une épreuve difficile que M. Félicien David allait subir. Hâtons-nous d'ajouter que s'il a échoué dans quelques parties de son œuvre, il a pleinement réussi dans un plus grand nombre, et qu'en général il n'y a qu'à le féliciter du résultat de son audacieuse tentative.

M. Félicien David ne s'est pas souvenu plus qu'il ne fallait des succès qu'il a si souvent obtenus comme symphoniste, et a su éviter l'erreur où tombent presque toujours les compositeurs qui ont dû leur illustration à la musique instrumentale. Il n'a point mis, comme disait Grétry, le piédestal sur le théâtre. Il a fait à l'accessoire et au principal leur part légitime et n'a point étouffé le chant vocal sous les accompagnements. Sauf quelques exceptions, ses morceaux ont des proportions raisonnables et embarrassent rarement la marche de l'action dramatique.

Disons en quelques mots de quoi il s'agit.

L'amiral portugais Salvador a découvert, à ce qu'il paraît, le Brésil. Débarqué au moment où deux peuplades se livraient bataille, il a mis les deux partis en fuite et s'est emparé d'une jeune fille qui s'efforçait de séparer les combattants. Représentez-vous Hersilie entre Tatius et Romulus. Seulement, l'Américaine, mieux douée que la belle Sabine, avait une voix charmante et savait s'en servir, et c'est par ses chants qu'elle cherchait à calmer ses sauvages compatriotes. Salvador revint bientôt à Lisbonne avec sa captive, qu'il aima d'abord comme sa fille, et à laquelle il voudrait maintenant s'unir par un lien plus étroit et plus doux. Zora a reçu en Portugal une excellente éducation. Elle est chrétienne et vient d'être baptisée. Elle aime Salvador comme son père; mais elle ne l'aimera jamais d'un autre amour. C'est le capitaine Lorenz qui en est cause, et qui a pris les devants sur l'amiral.

Au moment où celui-ci va mettre à la voile, une aventure où Zora court des dangers lui fait comprendre qu'on ne se sépare pas impunément d'une jeune fille qu'on veut épouser. Il l'emmène avec lui. Mais quel amiral, fût-il ancien corsaire, peut lutter contre l'amour? Le capitaine Lorenz se déguise en matelot et s'engage sur le *Saint-Raphaël*. Pauvre Salvador!

En mer, — le second acte se passe sur le pont du vaisseau-amiral, — Salvador découvre en partie son malheur. Il surprend une correspondance mystérieuse entre Zora et... et qui? Il l'ignore. Il cherche, il interroge, et n'arrive à rien d'abord. Mais bientôt il imagine un moyen adroit qui le met au fait. C'est Lorenz qui est son rival! Comment se défaire de lui? Lorenz, interrogé, lui avoue qu'il est gentilhomme, qu'il s'est déguisé pour suivre Zora, qu'il se nomme... nous avons oublié son nom, mais c'est celui d'un noble Portugais que Salvador, par accident, par erreur, a tué en Italie d'un grand coup d'épée. Meurtrier du père, sans l'avoir voulu, ne doit-il pas au moins respecter le fils?

Pendant qu'il se débat dans ce violent orage de ses pensées, le ciel s'obscurcit, le vent rugit, la tempête éclate, et deux matelots tombent à la mer. Salvador s'y jette après eux, sauve le premier, perd connaissance en cherchant le second, et se noierait comme un novice, si Lorenz ne le retirait des flots avec autant d'adresse que de courage. Voilà notre homme terriblement embarrassé. Comment traiter en ennemi un rival qui lui a sauvé la vie?

Pendant que l'amiral se fait tout bas cette objection assez spécieuse, — il est à terre, au milieu d'une belle forêt, où il est venu avec tout son monde se reposer des fatigues du voyage et de la tempête, — les sauvages se rassemblent, prennent leurs armes, et se disposent à l'attaquer. En voici quatre que ses matelots ont arrêtés et lui amènent, mais qui, au lieu de s'intimider, le menacent, d'une grosse voix rauque, de la vengeance de leurs frères. Et voilà les frères, en effet, qui occupent toutes les issues et bandent leurs arcs d'un air furieux. Le combat va commencer, mais Zora s'avance, et chante l'hymne de la paix :

Entendez-vous la voix
Du grand Esprit des bois?

A ce chant tout s'apaise; on se donne la main, on échange des présents; et Salvador, reconnaissant du service que Zora vient de lui rendre, lui permet enfin de se marier à son gré.

Voilà pour la pièce : passons à la musique.

L'ouverture de la *Perle du Brésil* a paru généralement un peu trop longue, un peu diffuse même, et son plan échappe à l'auditeur le plus attentif. Mais il y a du moins de jolies idées, et les détails ingénieux s'y pressent en foule. Le premier acte commence, ou peu s'en faut, par un chœur religieux, exécuté dans la coulisse par les voix de femme, répété sur la scène par les voix d'homme, dont la pensée est pleine de grâce et d'onction, et dont l'harmonie est parfaitement bien écrite. On ne saurait être plus clair, plus régulier, plus magistral. Ce chœur est suivi d'un air chanté par Salvador, qu'accompagne l'équipage du Saint-Raphaël. C'est un morceau très-énergique et qui produit beaucoup d'effet. Un trio vient en suite, disposé en canon comme celui de la *Dame Blanche*, dont il rappelle un peu trop peut-être le rhythme et le mouvement. Il a un autre défaut : c'est qu'à la fin, quand les trois voix sont réunies, le chant principal disparaît trop sous l'accompagnement vocal qui le surmonte. Ce chant étant dit par la voix la plus grave, il n'aurait pas fallu que les deux voix supérieures se fissent entendre continuellement. La ballade de Zora, enchâssée dans ce trio, a de la couleur et de l'originalité, mais est-elle assez sauvage? Ne pourrait-on imaginer quelque chose de plus dur, de plus abrupt, de moins civilisé que ce chant-là?

Il y a dans le final un boléro plein de grâce et d'une tournure qui n'est pas du tout commune. Mélodie, harmonie, instrumentation, tout, dans ce petit morceau, a de la valeur.

On nous pardonnera sans doute de ne point tout citer. La romance de Lorenz, au premier acte, est assez agréable, mais n'a rien de bien nouveau. Son plus grand mérite est la voix fraîche et sympathique de M. Philippe qui la chante. Au second acte on a très-vivement applaudi

un duo fort joli entre Lorenz et Zora. On a eu raison ; chant, harmonie, disposition des voix, tout y est charmant et bien entendu. Un autre duo, chanté par Lorenz et Salvador, n'a pas à beaucoup près autant de mérite, et donne lieu de penser que M. David est plus propre à peindre les sentiments doux que les passions violentes. Le grand morceau d'ensemble que l'auteur a placé au point culminant de ce second acte, est écrit à merveille et atteste un compositeur savant et habile. Les diverses parties se provoquent, se répondent, *conversent* enfin, avec la plus grande clarté et une grâce mélodique qu'on ne saurait trop louer. C'est un morceau remarquable et auquel on n'aurait rien à reprocher si la conclusion arrivait plus tôt.

Ce second acte finit par la tempête, — une tempête symphonique. Mais celle-ci est bien loin de celle du *Désert*, ou même de celle de *Moïse*. Il est naturel qu'à force de faire des tempêtes on finisse par s'en lassser. Beethoven en a fait une et s'en est tenu là. C'était prudent. M. David en est à trois, peut-être à quatre. Comme on devait s'y attendre, l'événement n'a point justifié cette audace. M. David aurait dû se rappeler la leçon du maître de philosophie au bourgeois gentilhomme. — Il y a plusieurs manières de dire : Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour. — Et quelle est la meilleure? — La première.

Le troisième acte est précédé d'une longue introduction, qui a le caractère et presque le développement d'un *andante* de symphonie. C'est un morceau plein de grâce et de fraîcheur. On peut lui reprocher de durer trop longtemps. Mais rien ne serait plus facile que de le réduire à sa juste mesure. Il suffirait pour cela de ne pas lever la toile sitôt.

Nous nous tairons volontiers sur un second duo que chantent au commencement de ce troisième acte Lorenz et sa maîtresse ; mais nous signalerons l'air de Salvador, morceau très-vigoureux et d'un effet puissant. A la première représentation, on l'a fait répéter ; à toutes, on l'applaudira.

Enfin, si dans cet ouvrage tout n'est pas également bien venu, les qualités l'emportent sur les défauts, et assurent à l'auteur un succès fort honorable.

Mme Guichard, qui n'y remplit qu'un rôle fort court, s'en acquitte à merveille, et chante avec beaucoup de verve, au premier acte, le boléro dont nous avons parlé.

Est-ce parce que Mlle Duez joue le rôle d'une jeune sauvage qu'elle s'est fait cette voix sombre et gutturale que, jusqu'à présent, on ne lui connaissait pas ?

On souhaiterait à M. Bouché plus de naturel, moins d'effort et d'emphase.

M. Philippe a une voix charmante, du goût, de la grâce, de l'expression. Son succès, comme chanteur, a été complet. Comme acteur, il a beaucoup à apprendre. Mais quel courage ont dû lui donner les applaudissements qui l'ont accueilli ! Accordez-lui donc quelques mois encore, et il ne vous laissera plus rien à regretter.

G. HÉQUET.

SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE.

Premier Concert.

Une sorte de sens divin, mystique et glorieux est attachée de toute antiquité au nombre trois : le trio des Grâces, et celui des trois déesses qui se soumirent à la juridiction du berger phrygien ; les trois peu gracieuses Gorgones, Méduse, Euriale et Sthénio, à qui M. de Virgile prête un discours assez brutal dans son *Enéide* ; les trois Parques ; les trois Horace, sans compter, ou plutôt en comptant la Trinité, les trois rois mages, etc., etc. Le même nombre de souveraineté musicale existe dans le domaine de la symphonie ; on y compte trois hommes supérieurs, égaux entre eux, on peut dire aussi divins : Haydn, Mozart et Beethoven. C'est dans la symphonie de ces trois maîtres que se trouvent au plus haut degré l'idée poétique, musicale et descriptive, l'unité de la pensée, la distinction, l'inattendu et la pureté de l'harmonie, la franchise élégante de la mélodie, la richesse, la sobriété de l'instrumentation et le degré de savoir qu'il y faut. Une foule de satellites plus ou moins brillants, plus ou moins ternes, gravitent autour de ces trois astres, de ces trois soleils de l'art.

Pour en venir à ce bel art sérieux du drame instrumental, nous nous sommes rendu à l'appel de la *Société Sainte-Cécile*, qui, dans le programme de son premier concert de la nouvelle saison musicale, promettait une symphonie de Franz Schubert, le mélodiste-harmoniste par excellence, et qui devait être exécutée à Paris pour la première fois. C'était une piquante curiosité musicale, et un grand nombre de compositeurs, d'artistes et d'amateurs ont assisté à cette audition, qui n'a nullement nui à la trinité, une et indivisible, comme notre première République, des trois grands maîtres de la symphonie.

La symphonie de Schubert est une œuvre consciencieuse, large et longue, trop longue même : l'exécution a duré une heure. Le tout manque d'idée première, d'idée mère, jetée, inspirée, de cette originalité mélodique dont l'andante de la *Symphonie de la Reine*, d'Haydn, le thème de la symphonie en *sol* mineur de Mozart, l'andante de la symphonie en *la* de Beethoven, offrent des modèles qui se sont gravés tout d'abord, et à la première audition, dans la mémoire des auditeurs.

L'instrumentation de Schubert est riche et puissante, mais trop pleine; il ne laisse pas reposer l'ouïe ; et puis, quoique son *faire* soit logique, il ajoute trop de phrases incidentes à la première pensée, et il en résulte alors de la diffusion, sinon de la fatigue, un peu de cette mesure, cette concision enfin que l'auteur a mises dans ses admirables mélodies.

Si la *Société Sainte-Cécile* croit devoir redire cette symphonie, admirablement exécutée, au reste, par l'orchestre, si bien dirigé par M. Séghers, nous donnerons une analyse un peu plus substantielle de cette œuvre importante, dont la première audition à Paris prouve que les artistes qui composent la *Société de Sainte-Cécile* sont dans le mouvement, dans la voie du progrès, et qu'ils s'occupent des plaisirs du public.

Après la vaste symphonie de Schubert, le chœur, fort bien dirgé par M. Wekerlin, a dit un délicieux fragment des *Quatre Saisons* de Haydn, *le Printemps*. Un duo : *De toi, Frontin, je me défie*, du charmant opéra *Ma tante Aurore*, de Boïeldieu, a été chanté avec une double intelligence musicale et dramatique par Mlle Meyer et M. Meillet, dont le prote avait fait, sur le programme, un mulet, et qui s'est cabré comme un cheval entier à cette substitution de nom.

L'ouverture du *Roi Léar*, dont la facture large et pompeuse est appréciée depuis longtemps, a été dignement interprétée ; et puis sont venus les fragments de l'oratorio tout nouvellement publié à Paris, intitulé *Elias* (Élie), de Mendelssohn. L'*air* chanté par M. Bussine est d'un caractère mélancolique qui berce l'auditeur de souvenirs bibliques, et d'une noble mélodie, fort bien sentie et dite par le chanteur. Le *terzetto* qui suit, ainsi que le chœur, sont merveilleusement écrits pour les voix, et ont été exécutés avec autant de sentiment que d'ensemble, de justesse et de précision.

Le fragment de la *Preciosa* de Weber est comme tout ce qui est sorti de la plume de ce compositeur original, chaleureux, fantaisiste, qui étrangle parfois ses idées au lieu de les développer outre mesure, comme l'a fait Schubert dans sa symphonie. La romance de *Preciosa*, chantée par Mlle Meyer, est accompagnée par l'orchestre avec une variété, une finesse d'instrumentation vaporeuse, suave, charmante enfin. La danse et le chœur des Bohémiens offrent un mélange de vulgarité et de distinction qui sont bien dans le génie de l'auteur de *Freischütz*.

La grande page ayant titre : Ouverture d'*Egmont*, a dignement terminé ce beau concert, dans lequel il serait difficile de signaler un méfait, un oubli des exécutants contre la discipline, l'ensemble et le sentiment musical.

AUDITIONS MUSICALES.

Mlle GRAEVER. — LES FRÈRES LÉE.

Mlle Madeleine Graever, dont nous avons signalé le beau talent de pianiste, dernièrement, dans des auditions intimes, a tenu à justifier nos éloges dans une séance presque publique qu'elle a donnée dimanche passé, chez M. Érard. Comme elle avait convoqué le ban et l'arrière-ban des pianistes des deux sexes à cette audition, elle a voulu montrer à ses pairs qu'elle est apte à saisir tous les styles. La matinée a commencé par un *andante* et un *scherzo* d'un trio de Litolff pour piano, violon et violoncelle, dit par la jeune pianiste hollandaise, MM. Cuvillon et Lebouc. Mlle Graever a bien chanté l'andante d'un caractère *religioso* et *misterioso*, et elle a montré suffisamment de caprice et de bizarrerie dans le *scherzo* plus que suffisamment bizarre du trio de Litolff. Pour nous dédommager de cette *fantasquerie*, la jeune pianiste nous a dit deux préludes de Chopin en faisant revivre le style d'exécution du fantaisiste vaporeux, suave et souffreteux, enlevé trop tôt à l'art. Ces deux préludes ont été suivis d'une étude d'Aloys Schmitt, morceau brillant en doubles octaves, qui a été exécuté par Mlle Graever d'une légèreté et d'une grâce charmante.

Un adagio et un final du second trio de M. de Bériot ont offert à MM. Cuvillon et Lebouc l'occasion de montrer comme ils savent chanter sur le violon et le violoncelle. M. Léopold Amat a aussi chanté d'une voix d'oiseau un peu dans la mue des interrogations à un petit oiseau, mélodie naïve et douce qui a été fort goûtée par l'auditoire.

La bénéficiaire, — nous nous servons de cette qualification attendu que, quoiqu'on n'ait point payé pour assister à cette séance, Mlle Graever y a jeté de solides fondements de sa réputation future, véritable fortune des artistes, — la bénéficiaire donc a, comme nous le disions, abordé tous les genres : prélude et fugue de Sébastien Bach, sonate de Beethoven, études de Moschelès, une autre grande étude de concert par Charles de Meyer, enfin une jolie pensée musicale intitulée : *Ballade au bord du Rhin*, composée par Mlle Graever elle-même. Et, maintenant, si cette jeune et intéressante virtuose, dont le jeu rappelle celui de Clara Wieck, maintenant Mme Schumann, veut se dispenser de jeter sa main droite au-dessus du clavier après le trait, geste inutile qui pourrait ressembler à une affectation d'aisance; si ses doigts, habiles interprètes du plus brillant mécanisme, se mettent à attaquer la touche avec plus de profondeur dans la mélodie, et qu'ils chantent d'une façon plus intime, moins en vue de plaire au public, de le séduire, d'enlever ses suffrages, le sentiment musical inné en cette jeune artiste n'en ressortira que mieux, son talent paraîtra aussi consciencieux qu'il est brillant, et son avenir est assuré.

Nous avons entendu, il y a quelque temps, un trio pour piano, violon et violoncelle, dont nous avons dit quelques mots dans la *Gazette musicale*, en en faisant un juste éloge. Une nouvelle œuvre de ce genre, et pour les mêmes instruments, a été dite lundi passé dans les salons de M. Herz, par le violoniste Armingaud et les deux frères de l'auteur, M. Lée. Ce trio remarquable, et dans la manière de Mendelssohn, est d'un style sévère, un peu trop sévère même, mais qui n'exclut pas l'inspiration mélodique. Les quatre parties sont d'un égal mérite. L'andante, peu développé, mais plein de grâce, ne laisse rien à désirer, si ce n'est de l'entendre deux fois de suite. On peut reprocher au *scherzo* un peu de longueur, quoique le travail en soit ingénieux et piquant. Le final n'est pas moins piquant par ses dessins mélodiques et son rhythme plein d'originalité. Somme toute, c'est l'œuvre d'un homme de talent et d'avenir : elle a été interprétée avec ensemble, énergie, et, si nous pouvons le dire sans nous compromettre, dans tout l'esprit de la troisième devise de notre République, avec fraternité.

Henri BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la *Reine de Chypre*, chantée par Roger, Massol et Mme Tedesco.

*** Dimanche dernier, une indisposition de Roger a fait changer le spectacle. Au lieu de la *Reine de Chypre*, qui était annoncée, on a donné la *Favorite*, chantée par Gueymard, Morelli et Mlle Masson.

*** Les études du *Juif errant* sont en pleine activité. Les artistes répètent; les décorateurs et les costumiers avancent dans leur travail, qui sera magnifique. Il n'en faut pas moins pour répondre à l'importance de l'œuvre, au nom des auteurs et du compositeur, qui, d'après les bruits de théâtre, n'ont jamais rien fait de mieux.

*** *Vert-Vert*, le nouveau ballet, représenté pour la première fois lundi dernier, a composé avec la *Bouquetière*, d'Adolphe Adam, tous les spectacles de la semaine.

*** Mme Tedesco étudie le rôle de Fidès du *Prophète*, et doit le chanter prochainement.

*** Mme Stoltz est depuis quelques jours à Paris, où elle n'est venue, dit-on, que pour des affaires d'intérêt.

*** *Le Château de la Barbe-Bleue* sera donné demain lundi à l'Opéra-Comique. Jeudi et samedi soir, il y a eu relâche pour répéter l'ouvrage généralement. Coulon est définitivement chargé du rôle que devait jouer Hermann-Léon.

*** Les dernières représentations de *Semiramide* ont été de plus en plus favorables à Mlle Ida-Bertrand, qui chante le rôle d'Arsace d'une manière si supérieure. Le public lui a prouvé par des bravos unanimes qu'il apprécie sa belle méthode, sa déclamation simple et noble, toujours en harmonie avec le personnage. Mmes Barbieri-Nini et Belleti ont eu aussi de beaux moments.

*** Hier au soir, *Norma* a été chantée par Sophie Cruvelli.

*** Mardi, reprise d'*Ernani* pour les débuts du ténor Guasco.

*** Mlle Véra, la cantatrice qu'on a applaudie au Théâtre-Italien il y a deux ans, est de retour à Paris d'un voyage qu'elle a fait à Rome, pour passer quelques jours au sein de sa famille. Mlle Véra doit se marier avec un jeune Italien qui habite Paris depuis quelques années. On assure que ce mariage n'enlèvera pas cette jeune artiste au théâtre.

*** La cérémonie de la distribution des récompenses aux exposants de l'industrie française qui ont obtenu des médailles décernées à Londres par le jury, a eu lieu mardi dernier au Cirque des Champs-Élysées. M. Erard a été nommé officier de la Légion-d'Honneur; M. Vuillaume, le célèbre luthier; M. Ducroquet, facteur d'orgues; M. Wagner, fabricant de métronomes, et M. Montal, qui, bien qu'aveugle, s'est signalé comme facteur de pianos, ont été nommés chevaliers du même ordre. M. Adolphe Sax, qui a aussi mérité la grande médaille, l'était déjà depuis deux ans.

*** Si le cor magique de Vivier ne s'est pas fait entendre depuis qu'il est à Paris, cet artiste si original et si diversement inspiré se révèle du moins comme mélodiste et fantaisiste à ses amis intimes. Jeudi dernier, il a fait à lui seul le charme et l'amusement d'une soirée qui avait lieu dans le salon d'un grand compositeur.

*** La nouvelle ouverture de la *Reine de Chypre*, composée par Halévy pour la reprise de ce bel ouvrage, va paraître incessamment.

*** Henri Herz annonce un concert à grand orchestre pour le 10 décembre prochain dans la salle qui lui appartient.

*** Le 22 du même mois, Ernst, le célèbre violoniste, qui ne s'est pas fait entendre à Paris depuis si longtemps, donnera un concert dans la même salle. Berlioz dirigera l'orchestre.

*** M. Charles Poisot, le jeune compositeur, est de retour à Paris, après un voyage en Corse et en Italie.

*** Mlle Élisa Krinitz, dont tous nos abonnés se rappellent le nom et le talent, est depuis une année en Angleterre, où elle n'a pas tardé à se faire une brillante position. Après avoir passé toute la saison à Londres, elle s'est rendue à Brigthon, séjour d'hiver de l'aristocratie. Elle y a débuté dans un beau concert donné par M. J. Wright, gendre du célèbre Cramer, et l'un des harpistes anglais les plus en renom. Ce concert a été suivi d'une matinée, dans laquelle Mlle Krinitz n'a pas joué moins de huit morceaux : sonate de Beethoven; fantaisie de Thalberg, sur *Don Pasquale*; études de Cramer; presto de Mendelssohn; la *Truite*, de Stephen Heller; grand duo pour harpe et piano, par Czerny et Parish Alvars; rondo de Reissiger. Un succès complet a couronné cette entreprise, que peu de femmes eussent eu le courage de tenter et la force d'accomplir. Une seconde séance suivra la première et en reproduira l'effet.

*** Séligmann, qui est à Nice en ce moment, a concouru au sauvetage des malheureux passagers du bateau à vapeur la *Ville de Grasse*, abordé récemment par un autre bateau venant de Gênes.

*** Lola Montès s'est embarquée le 20 novembre sur le bateau à vapeur le *Humboldt*, à bord duquel se trouve M. Kossuth : elle se rend aux États-Unis.

*** Richelmi vient de mourir à Nice, qu'il habitait depuis longtemps.

*** Joseph Mainzer est mort le 10 de ce mois à Manchester.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon*, 16 novembre. — En passant par cette ville, l'Alboni a consenti à s'y arrêter, pour donner deux représentations qui ont été magnifiques. Elle a chanté dans la *Favorite*, le *Barbier* et la *Fille du Régiment* avec un succès égal. — Remise de son indisposition, Mlle Lavoye a reparu dans les *Diamants de la Couronne*. — Le *Prophète* se monte rapidement.

*** *Metz*, 26 *novembre*. — Teresa Milanollo nous est revenue, après une année, et son admirable talent nous a paru avoir grandi encore. De plus, elle s'est révélée à nous comme compositeur d'un ordre très-élevé. Nous avons eu la primeur d'un grand morceau, nous devrions dire d'une remar-

quable symphonie qui n'avait pas encore été exécutée à grand orchestre. Dédiée à la sœur que la grande artiste a perdue, et que les arts pleurent encore, cette composition, qui a pour titre : *Souvenirs et regrets*, est une page sublime de sentiment et d'inspiration. La phrase d'introduction est d'une facture grandiose. Ramenée plusieurs fois par des accords savamment et délicatement modulés, elle est le canevas sur lequel l'artiste a brodé les plus brillantes fleurs de sa fantaisie. Nous avons surtout remarqué un motif qui chantera longtemps dans nos souvenirs. Il est profond et saisissant, il est écrit avec des larmes, il a jailli d'un sanglot; nous dirions qu'il est le dernier mot de la mélancolie humaine, si Weber n'avait pas écrit *sa dernière pensée!* Teresa Milanollo, en produisant un ouvrage qui annonce une entente distinguée des exigences de l'orchestration et la connaissance approfondie des ressources et des difficultés du contrepoint, est entrée dans une voie glorieuse qui mettra le sceau à sa réputation. Cédant à de pressantes instances, elle a consenti à donner mercredi au théâtre un deuxième et dernier concert, dont le produit est en partie destiné à la *Caisse de l'association des artistes*. Elle y fera entendre les morceaux les plus aimés de son répertoire.

*** *Arras.* — La Société philharmonique a exécuté la belle messe d'Adolphe Adam, en l'honneur de sainte Cécile. L'église de Saint-Nicolas-en-Cité était trop petite pour la foule empressée qu'avait attirée cette fête éminemment religieuse et artistique. En choisissant l'œuvre remarquable d'Adam, la Société a voulu s'associer à l'hommage rendu au célèbre maestro par la société artistique de Paris, qui, l'année dernière, a exécuté la même partition à Saint-Eustache. Nous devons rendre une justice bien méritée au zèle et au talent de 130 amateurs qui ont bien voulu prêter leur concours à cette belle exécution; l'ensemble a été remarquable, et les parties détachées ont été supérieurement rendues par Mmes Dusouich et Dhée-Bollet, et par MM. Libetsalle, Fresson frères et Wawelet.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 27 novembre. — Dans le comité secret qui a suivi la séance publique de samedi, le conseil communal de Bruxelles a pris une résolution importante au sujet des théâtres royaux. M. Ch. Hanssens a obtenu la concession pour le terme de trois ans, mais à la condition expresse de donner des opéras et des ballets pendant toute l'année, et de tenir constamment un théâtre ouvert. Toutefois, et à cause des éventualités de 1852, il est fait exception pour cette année. Le concessionnaire aura la faculté de ne jouer l'opéra que pendant huit mois, à condition aussi de tenir ouvert sans interruption l'un des théâtres royaux.

*** *Bruges.* — A l'occasion de l'anniversaire du jour de Sainte-Cécile, la Société philanthropique des Francs-Amis a célébré une messe en musique dont la partition était due au directeur de la Société; un brillant succès et une belle recette déposée dans le plateau à l'entrée de l'église ont été le fruit du zèle et du dévouement que tous les membres n'ont cessé de déployer. On a pu admirer une seconde fois la voix si sympathique de M. A. Englebert, qui, grâce aux soins d'un habile professeur, a fait des progrès immenses depuis qu'on a eu l'occasion de l'entendre.

*** *Leipzig.* — Wilhelm Kruger, l'excellent pianiste, est en cette ville. Au sixième concert du *Gewandhaus*, son succès a été tel qu'on l'a immédiatement engagé pour la première séance de quatuors, dans lequel il a dû jouer le quatuor en *si* mineur de Mendelssohn et la grande sonate en *fa* mineur de Beethoven. Depuis le 16 août dernier, Wilhelm Kruger a donné trois concerts à Stuttgardt, deux à Darmstadt. Il sera dans les premiers jours de décembre à Paris.

*** *Meiningen* (duché de Saxe), 18 novembre. — M. Jules Sulot, jeune violoniste français, élève du Conservatoire de Paris, vient d'être nommé par le duc régnant directeur de sa chapelle-musique. Cette nomination honore d'autant plus l'artiste que S. A. R. le prince Bernard cultive lui-même l'art musical avec un très-grand succès.

*** *Turin.* — Au théâtre Carignano on représente un opéra du duc de Litta, intitulé *Maria Giovanna.*

*** *Batavia*, 27 septembre. — Les Chinois, très-nombreux ici, n'avaient jamais été au théâtre hollandais ni au théâtre français : aussi a-t-on été bien surpris de voir dernièrement dès le matin rôder autour de ce dernier théâtre une foule de sujet du Céleste Empire. Le soir toutes les places ont été envahies par eux. Ce qui avait excité leur curiosité, c'était une représentation chorégraphique, genre de spectacle introduit depuis peu. Les Chinois avaient entendu parler des jeunes et jolies danseuses françaises, et voulaient en juger par eux-mêmes. Malgré leur flegme naturel, ils manifestèrent leur satisfaction en applaudissant à outrance et en agitant en l'air leurs bambous, témoignage d'approbation tout-à-fait national. Peut-être le goût des spectacles européens gagnera-t-il aussi les Chinoises, dont aucune ne s'est montrée à cette représentation.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— M. Joseph Franck, organiste de la paroisse de Saint-Thomas-d'Aquin, maître de chapelle et professeur de musique au collége Stanislas, reprendra ses cours et ses leçons particulières de piano, de violon, d'harmonie, etc., le 15 décembre prochain, chez ses parents, rue de Babylone, 68. — M. Franck est chez lui tous les jours à 1 heure.

— *Bal Arban.* Ce soir, dimanche, grande fête dansanse à la salle Barthélemy avec l'incomparable piston d'Arban et son orchestre sans rival. Nulle part ailleurs on ne saurait rencontrer l'entrain élégant et la gaîté de bon goût qui distinguent le bal Arban : aussi voit-il son succès croître et se consolider de jour en jour.

— En vente, chez Heu, éditeur, rue de la Chaussée-d'Antin, trois romances sans paroles et galop brillant, de Charles John.

PARIS, CHEZ J. MAHO, 13 bis, PASSAGE VERDEAU.

STEPHEN HELLER,

PROMENADES D'UN SOLITAIRE,

Six mélodies sans paroles pour piano.

Op. 78. — PRIX : 10 FR.

DU MÊME AUTEUR :

Op. 76. Caprice caractéristique, 7 fr. 50. — Op. 77. Saltarella, 7 fr. 50.

A. MARMONTEL,

MAZURKA DE SALON POUR PIANO.

Prix : 5 fr.

P. SELIGMANN.

MANINA,

Tarentelle pour violoncelle avec accompagnement de piano.

Op. 54. — Prix : 6 fr.

H. W. ERNST.

Six morceaux de salon pour violon,

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

Op. 25. — En deux suites, chaque, 9 fr.

H. ROSELLEN.

PROMENADE EN MER,

Barcarolle pour piano. — Op. 129. — Prix : 5 fr.

Pour paraître du 15 au 20 décembre prochain,

CHEZ CHABAL, EDITEUR, 15, BOULEVART MONTMARTRE.

ALBUM DE CHANT POUR 1852,

PAR

E. DE HARTOG.

Poésie de :

GUSTAVE MATHIEU. — LÉON DE RICQLÈS.

1° Le Diable à bord.
2° Le Dimanche au village.
3° Johanna.
4° Fleur des champs.
5° Dans ma maison.
6° Elle est morte.

Avec une préface par Méry. — Orné d'une lithographie par Jannet, et du portrait de l'auteur.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT, CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS :

LA NOUVELLE OUVERTURE D'HALÉVY

Composée pour la reprise de la

REINE DE CHYPRE

POUR PIANO SEUL, POUR ORCHESTRE ET POUR PIANO A QUATRE MAINS.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 49. 7 Décembre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delée et Cie, 13, Regent Street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Schaefenberg et Lanss.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Scholesinger, 34, unter den Linden
— Bote et Bock, 12, Jaegerstr.
Leipzig. Mechetti.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	36

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois.
30 centimes la ligne	pour 4 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Exposition universelle de Londres (14e lettre), par **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra-Comique, le *Château de la Barbe-Bleue*, de MM. de Saint-Georges et Limnander (première représentation), par **Henri Blanchard**. — Revue critique et auditions, par le même. — Richard Mulder. — Correspondance, Bruxelles et Berlin. — Nouvelles et annonces.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(QUATORZIÈME LETTRE) (1).

Monsieur,

Dans une de mes lettres précédentes, j'ai parlé de la réforme de la flûte par M. Théobald Bœhm, de Munich. J'ai dit comment la première pensée de cette réforme appartient à feu Gordon, ancien officier des gardes suisses, dont la tête se dérangea par suite de ses récherches sur ce sujet, et qui mourut à Lausanne vers 1838. M. Bœhm acheva ce que Gordon avait commencé, et l'instrument qui sortit de ses mains, en 1834, devint le type imité quelques années après par les facteurs français et anglais. Les combinaisons des clefs et des anneaux de cette flûte furent appliquées au hautbois et à la clarinette. Mais M. Bœhm ne s'est pas arrêté à cette première réforme : entré dans les voies de l'amélioration, il se proposa d'arriver à la perfection autant qu'il est permis à l'homme d'y atteindre. L'instinct et l'expérience avaient été d'abord ses guides ; plus tard il appela la science à son aide, et M. le docteur Charles Schafhaütl, professeur de physique à Munich, devint pour lui ce que Savart fut pour M. Vuillaume, à Paris. Ce savant, qui a fait partie du jury de l'Exposition de Londres, avait publié en 1833, dans le 8e volume du Journal de physique et de chimie (en allemand), sous le pseudonyme de *C.-P. Pellisov*, une théorie des tuyaux coniques et cylindres ouverts, et de la flûte traversière. M. le docteur Schafhaütl y analysait les phénomènes des deux genres de vibrations *longitudinales* et *transversales* dans les tuyaux de cette espèce, et particulièrement du *rayonnement*, si je puis m'exprimer ainsi, qui a son foyer dans les nœuds de vibrations.

Bien que les formules mathématiques de ce travail fussent un peu au-dessus de la portée des connaissances de M. Bœhm, il comprit aussitôt que le secours du savant physicien lui serait d'une immense ressource pour fixer enfin les conditions nécessaires de la perce du tube de la flûte. Introduit près de M. le docteur Schafhaütl, il lui exprima ses désirs, ses incertitudes, et fit sous sa direction des expériences qui fixèrent enfin ses idées sur la construction normale de la flûte. Ce fut alors (1845) qu'il renversa la perce de cet instrument, et qu'au lieu de la faire purement cylindrique, il lui donna la forme d'un cône ou fuseau allongé, dont la base est à l'extrémité inférieure de l'instrument, et le côté le plus étroit vers l'embouchure. La puissance, l'égalité et la pureté des sons de la flûte, acquirent une immense supériorité par ce nouveau mode de construction.

Il est assez remarquable que tous les perfectionnements faits à la flûte, depuis le temps où elle n'avait que six trous sans clef, nous sont venus de l'Allemagne. Ce fut Quantz, célèbre flûtiste et compositeur au service du roi de Prusse, qui y mit, en 1726, la première clef pour faire *ré* dièse ou *mi* bémol. Le nom du facteur allemand qui ajouta les clefs qui servaient à faire les notes *fa*, *sol* dièse, *si* bémol et *ut*, n'est pas connu aujourd'hui ; mais on sait que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, Joseph Tacet, flûtiste anglais qui se fit une certaine réputation, introduisit ces clefs à Londres, après un voyage à Vienne, et qu'elles ne furent en usage en France que postérieurement. Tromlitz, successeur de Quantz, mort en 1805, et qui était non seulement flûtiste habile, mais bon facteur de flûtes et auteur d'un très-bon ouvrage sur cet instrument (1), et Grenser, bon facteur d'instruments à Dresde, mort en 1800, portèrent le nombre des clefs jusqu'à *sept*, soit pour rendre certaines notes plus justes, soit pour rendre plus faciles des trilles dont les exécutants éprouvaient le besoin. Le professeur Bayr, de Vienne, à qui l'on doit une flûte contralto traversière nommée *panaulon* ou *panaylon*, porta ensuite le nombre des clefs jusqu'à onze, et une douzième y fut ajoutée par un facteur de Breslau dont le nom m'échappe.

Lorsque M. Bœhm fit connaître sa flûte, son élève distingué, E. Heindl, le célèbre flûtiste Fürstenau, et M. Krüger, première flûte de la chapelle royale de Stuttgard, s'empressèrent de l'adopter. En France, M. Coche fut le premier qui eut le courage d'en étudier le mécanisme ; mais plus tard il s'entendit avec M. Buffet, facteur de Paris, pour y faire quelques légères modifications sur lesquelles Berton a fait un rapport à l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France. Postérieurement, M. Bœhm a traité avec M. Godefroy aîné, facteur de Paris, pour la propriété de sa nouvelle flûte. Après M. Coche, qui a publié une bonne méthode pour la nouvelle flûte, M. Dorus s'est attaché à cet instrument et y a trouvé de grandes ressources pour son talent. Dans le même temps, j'ai fait introduire l'étude de cet instrument dans le Conservatoire royal de Bruxelles : c'est sur lui que le talent du jeune Reichert, élève de cette école, et je crois le premier flûtiste du monde, s'est développé.

L'application faite à Paris par M. Triebert au hautbois du système d'anneaux et de clefs de la flûte Bœhm, a singulièrement amélioré la justesse de cet instrument, et rendu plus facile le doigter de certaines successions rapides de notes ; toutefois, ce n'était pas le dernier mot de l'art et de la science à l'égard de ce Nestor des instruments à an-

(1) Voir les nos 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47 et 48.

(1) *Unterricht die Flœte zu spielen* (Instruction pour jouer de la flûte), Leipsick, 1791, 2 vol. in-4°.

che, car M. Bœhm lui-même a entrepris sa reconstruction, aidé des lumières de M. le docteur Schafhaütl. Lorsque je le visitai à Munich, en 1849, il était occupé de recherches à ce sujet, et il me fit voir la nouvelle perce qu'il venait de faire d'un hautbois ; mais l'instrument n'était pas terminé. Depuis lors, il a achevé cet instrument et l'a placé à l'Exposition universelle. Je ne l'ai pas entendu, parce que M. Bœhm n'était plus à Londres lorsque j'y arrivai ; mais on ne peut douter qu'il n'eût les qualités désirables de justesse, d'égalité des sons et de simplicité du doigter, puisque la grande médaille d'or a été décernée à l'artiste *pour l'important et scientifique perfectionnement de la flûte et l'heureuse application de ses principes à d'autres instruments à vent.* Ce sont les termes du procès-verbal du jugement porté par le jury.

M. Godefroy aîné, qui a envoyé de belles et bonnes flûtes à l'Exposition, ne paraît pas avoir attaché une grande importance au résultat de cette épreuve, car il avait enfermé ses instruments sous clef, de telle sorte que le jury n'en pouvait prendre connaissance. Heureusement, M. Sax se trouvait à l'examen dans ce moment : il prit la responsabilité d'ouvrir la montre, afin que les instruments fussent entendus. Par une singularité que je ne me charge pas d'expliquer, les flûtes de M. Godefroy se trouvèrent manquer de justesse lorsqu'elles furent jouées par M. Bœhm, qui n'est pas seulement facteur d'instruments, mais qui a la réputation d'un flûtiste habile ; mais, sous la main d'un autre artiste présent à l'épreuve, ces mêmes flûtes furent aussi remarquables par leur parfaite justesse que par la beauté de leurs sons. Une médaille de prix a été décernée à M. Godefroy pour les qualités distinguées de ses instruments.

M. Buffet ne se borne pas à la fabrication des flûtes : ses hautbois, ses clarinettes et le cor anglais qu'il a mis à l'Exposition, sont des instruments bien faits ; ses flûtes en cristal dans le système de Bœhm, légèrement modifié par le placement des clefs, ont de l'égalité et de la rondeur. Ce facteur a aussi obtenu une médaille de prix.

M. Breton, de Paris, a aussi exposé des flûtes en cristal du système Bœhm et des clarinettes à l'imitation de ce système. Ces instruments, assez bien faits, n'ont cependant rien qui les distingue spécialement. J'en dirai autant de quelques instruments de bois exposés par M. Besson, de Paris, qui mérite plus d'attention par des instruments de cuivre bien fabriqués.

M. Triebert, fils d'un facteur d'instruments à vent, fut d'abord hautboïste. Son talent d'exécution le décida à se livrer exclusivement à la fabrication des hautbois et cors anglais. Cet artiste ne se range dans la classe des inventeurs que par l'application des anneaux et des clefs du système Bœhm à ces deux instruments ; mais son travail est soigné, et, dans ces derniers temps, leur justesse est devenue satisfaisante. Il n'est pas douteux que les nouvelles découvertes de Bœhm, en ce qui concerne spécialement le hautbois, ne soient destinées à modifier encore cet instrument, dont la construction a toujours été une sorte de contre-sens dans la théorie rationnelle des instruments à vent. M. Triebert a reçu la distinction d'une médaille.

L'antagonisme ardent qui s'est élevé à Paris contre M. Sax, parmi les facteurs d'instruments de cuivre, a été plus hardi et plus heureux au palais de justice qu'à l'Exposition. Les instruments de cuivre français qui venaient après ceux de ce facteur étaient exposés par MM. Courtois aîné, Antoine Courtois, Labboye, Bessou et Gautrot. Ceux du premier de ces facteurs n'ont pas été classés dans l'échelle des mérites relatifs. M. Antoine Courtois ne se fait pas remarquer par l'innovation ; mais ses instruments sont bien construits. Les produits de la fabrique de M. Labboye viennent après ceux de cet industriel et de M. Besson : celui-ci a obtenu une médaille de prix. A l'égard de M. Gautrot, il m'a paru se borner à la fabrication des instruments de commerce et de pacotille. En comparant ces produits à ceux de M. Sax, j'ai compris le secret du procès fait à celui-ci. Si on eût laissé sa supériorité se développer sans obstacles dans la voie de succès où il était entré, c'en était fait du reste de la fabrication, à l'exception de la spécialité du cor solo de M. Antoine Courtois.

Les départements de la France n'ont rien offert qui mérite d'être mentionné, à l'exception des imitations d'instruments de Sax non déguisées de M. Roth, de Strasbourg.

La fabrication des instruments en bois n'est pas dépourvue de mérite en Angleterre. M. Ward, de Londres, n'a pas adopté pour ses flûtes le système de Bœhm, ayant préféré le modèle de Gordon. Ses instruments sont bien faits ; mais il n'est pas douteux que le facteur n'abandonne son modèle, qui n'est qu'une réforme incomplète, pour celui qui approche autant que possible de la perfection. Ce même M. Ward a exposé un basson de nouvelle forme en bois de poirier, dont l'extrémité est recourbée dans le but de changer la disposition des clefs et de rendre le doigter plus facile ; mais cette modification ne me paraît pas destinée à obtenir du succès. Enfin, M. Ward s'est aussi présenté comme inventeur dans des timbales montées avec des cordes pour donner une tension partout égale à la peau.

MM. Raudal, Rose et Cie, concurrents de M. Ward, n'ont exposé que des flûtes ; car l'Angleterre, patrie des flûtistes, en a en nombre suffisant pour occuper quelques centaines d'ouvriers et faire la fortune d'un industriel. Les instruments de cette maison sont des imitations du système de Bœhm : ils se distinguent par la beauté du travail. La médaille de prix qui leur a été décernée est une récompense justement acquise.

Peut-être y a-t-il eu un peu trop d'indulgence dans celle que MM. Posk et Kœnig ont obtenue pour leurs flûtes et clarinettes faites d'après le système de Bœhm. Dans ces instruments, les proportions sont violées à l'égard de la grandeur des trous, et les clefs sont aussi mal faites que mal posées. Les instruments de cuivre de la même maison méritaient mieux la distinction qu'on lui a accordée.

Le système de Bœhm est, ainsi qu'on le voit, celui qui domine en ce moment dans la facture des instruments de bois. M. William Card a aussi suivi ce système dans les flûtes qu'il a mises à l'Exposition ; mais il n'a pas suivi les proportions de l'inventeur, car les tubes sont trop petits. D'ailleurs le mécanisme est mal attaché.

M. Abel Siccama donne le nom de *flûte diatonique* (diatonic flûte) à une flûte de l'ancien système à huit clefs, mais qui est bien proportionnée et dont les trous sont grands. M. Siccama a fait dans cette occasion la triste expérience du proverbe qui dit que *le passé n'existe pas.*

Une flûte d'un autre système, qui a quelques partisans en Angleterre, a été aussi présentée à l'Exposition. Elle porte le nom de son inventeur, *M. Clinton.* C'est une combinaison de l'ancien système et du système Bœhm. Cet instrument sort des ateliers de M. H. Potter, de Londres. Je pense que rien de bon ne peut sortir de cette alliance de deux choses qui ont des principes différents. Dans un petit écrit que M. Coche a publié sur la flûte de Bœhm (*Examen critique de la flûte ordinaire comparée à la flûte de Bœhm*, Paris 1838, in-8°), il avoue que pour ne pas obliger les flûtistes français à un changement de mécanisme trop brusque, il a essayé avec M. Buffet de faire une combinaison de ce genre, mais qu'il fut obligé d'y renoncer.

Les instruments de cuivre sont bien fabriqués par quelques facteurs anglais, bien qu'on ne remarque pas dans leurs produits d'inventions qu'on puisse considérer comme des améliorations fondamentales. M. Kœhler m'a paru être plus avancé que les autres facteurs d'Angleterre. Ses instruments sont fabriqués avec beaucoup de soin, bien montés et bien achevés. J'y ai remarqué un système de pistons très-ingénieux, lequel consiste en deux plaques qui tournent en sens inverse. M. Kœhler est breveté pour ce mécanisme, et une médaille de prix lui a été décernée par le jury.

M. John Calcott, de Londres, a construit un cor omnitonique d'un nouveau modèle. Cet instrument a une branche mobile à bouchons pour opérer les changements de tons. L'inventeur a appliqué ce système au cornet. J'ignore si ce M. Calcott est le même qui a obtenu une médaille de prix pour l'invention d'une harpe avec un mécanisme d'espèce particulière que je n'ai pas aperçue à l'Exposition.

M. Mac Farlane, de Londres, est imitateur des instruments de Sax, particulièrement dans un cornet à trois pistons directs. Du reste, M. Mac

Farlane donne lui-même le nom de Sax aux instruments qu'il fabrique.

M. Garratt, de Londres, n'a rien de remarquable dans ses produits, à l'exception d'un cornet à trois doubles pistons bien faits, dont les ressorts ont une singulière rapidité d'action.

Les villes de province d'Angleterre ont aussi leurs fabriques d'instruments à vent et particulièrement d'instruments de cuivre. M. Jordan, de Liverpool, a mis à l'Exposition un cor euphonique (*Euphonic-Horn*), et un cornet euphonique (*Euphonic-Cornapan*), dont le système est celui de l'ancien cornet à pistons à trois trous. Ces instruments n'ont rien de remarquable. Le même facteur a aussi exposé un *clavicor*, instrument pour lequel M. Guichard, prédécesseur de M. Gautrot, de Paris, avait pris un brevet, quoiqu'il n'en fût pas l'auteur. Le clavicor n'a pas eu de succès et n'en méritait pas ; car c'est un instrument bâtard qui ne répond à aucune des nécessités, et dont la forme est aussi incommode que le doigter. Il ne méritait pas l'honneur de la contrefaçon. Enfin M. Jordan a exposé un serpent à clefs, dont le mécanisme est très-compliqué, et qui d'ailleurs est mal proportionné.

M. James Gisborne, de Birmingham, a eu la bizarre idée de combiner dans le même corps un instrument alto avec un cornet à pistons. Cette débauche d'imagination n'est point heureuse, car elle n'a produit qu'une mauvaise complication qui manque de justesse sur beaucoup de notes.

J'allais oublier MM. Pace et fils, de Westminster, qui ont exposé des cornets à pistons et un bugle en *si* bémol, qui n'offre aucune modification remarquable dans la forme, mais dont le travail est fait avec soin.

M. Mac-Neill, de Dublin, a été plus loin que M. James Gisborne, de Birmingham, car il a placé sur le même instrument un bugle contralto en *si* bémol, un cornet à pistons et une trompette. Ces complications n'ont aucune utilité réelle et ne peuvent produire que des instruments très-défectueux par l'alliance de tubes qui ne sont pas faits pour s'unir. Tout doit être conçu dans des proportions exactes pour former un instrument de bonne qualité : or, dans l'instrument de M. Mac-Neill, une simple vis met en communication la branche principale qui appartient au bugle, soit avec le cornet, soit avec la trompette, dont le tube est nécessairement plus étroit pour donner le timbre à l'instrument.

M. John Shaw, de Glossop, a exposé un petit bugle *piccolo* en *mi* bémol, assez remarquable par son mécanisme de plaques tournantes qui remplace celui des pistons ordinaires.

Les États-Unis d'Amérique n'ont pas plus fait défaut à l'Exposition pour les instruments à vent que pour les pianos et les violons. Leurs produits les plus distingués en ce genre sont ceux pour lesquels Eisenbrant, de Baltimore, a obtenu une médaille de prix. Ses clarinettes et ses flûtes, avec application du système de Bœhm, sont des instruments bien faits qui n'ont pourtant d'autre mérite que d'être de bonnes imitations. M. Pfaff, de Philadelphie, est plus original dans la flûte qu'il a exposée. Aucune excentricité ne peut étonner lorsqu'elle vient d'Amérique : toutefois je ne m'attendais pas à en voir arriver une flûte en *gutta-percha*. L'élasticité est sans doute nécessaire dans les tubes destinés à renforcer les vibrations de la colonne d'air qui produit le son; mais elle doit se combiner dans de certaines proportions avec la rigidité, et, autant que cela se peut, avec la moindre sensibilité à l'influence de la chaleur. Or, on sait que la gomme appelée *gutta-percha* se dilate à l'excès sous cette influence; d'où il suit que les dimensions d'un tube fait avec cette matière doivent incessamment se modifier par la chaleur dégagée par le souffle et par les mains de l'exécutant, et conséquemment que ses intonations doivent être essentiellement variables. Toutefois, si une flûte de cette espèce ne peut pas être un bon instrument d'orchestre, on peut le considérer comme utile pour les expériences comparatives d'acoustique.

FÉTIS père.

THEATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE CHATEAU DE LA BARBE-BLEUE,

Opéra-comique en trois actes, paroles de M. DE SAINT-GEORGES, *partition de M.* LIMNANDER.

(Première représentation le 1er décembre 1851.)

Les proportions musicales grandissent tous les jours au théâtre de l'Opéra-Comique. Est-ce un bien, est-ce un mal? C'est l'un et l'autre : un bien, parce que l'art y gagne en développements, en richesse, en idées larges et grandioses ; un mal, attendu que la comédie y perd du terrain, et que l'on continue d'y traiter cavalièrement, pour ne pas dire avec mépris, du nom d'opérette, les charmantes pièces en un acte à mélodies exiguës, si l'on veut, mais qui se gravaient tout d'abord dans la mémoire des auditeurs pour aller conquérir ensuite la popularité, résultat qui en vaut bien un autre commercialement, et même artistiquement ; car enfin les calculs harmoniques et les bruyants effets d'une foudroyante instrumentation ne doivent pas former seulement tout le mérite des ouvrages donnés à l'Opéra-Comique. Le genre du théâtre Favart est distinct de celui de la rue Lepelletier, et l'on ne doit pas y chanter, disons même y crier, d'une voix de tonnerre avec Scudéry :

Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre.

Bien que le mot libretto soit adopté dans le monde musical, et qu'il ne serve que de prétexte à l'art lyrique pour se produire, notre public français a contracté depuis un siècle l'habitude de s'amuser doublement au théâtre de l'Opéra-Comique ; il veut trouver dans ce que quelques-uns appellent encore le *poëme*, de jolies scènes de comédie comme dans le *Calife de Bagdad*, *Maison à vendre*, *l'Amant jaloux*, etc., nous le répétons, des mélodies destinées à devenir populaires.

MM. de Saint-Georges et Limnander ne se sont guère préoccupés de ces idées rétrospectives; ils ont suivi la tendance à la mode. Le poëte a donné à son compositeur ce qu'on appelle des situations musicales, et le compositeur en a profité en faisant de l'éclectisme, c'est-à-dire en mettant sous des mélodies à peu près italiennes, une harmonie allemande avec une instrumentation brillante du Nord et du Midi. Le *faire* de M. Limnander est large, abondant ; sa mélodie, qui ne manque pas de distinction, n'est cependant pas marquée au coin de l'originalité. Il y a quelque chose de consciencieux, mais d'un peu lourd, d'un peu massif dans sa manière. Sa muse semble préférer le parfum des breuvages du Nord, à la douce vapeur du champagne, du thé, ou à la simple inspiration qui nous vient du ciel qui éclaire le pays où l'esprit et le goût ont toujours été et seront toujours en honneur.

La partition du *Château de la Barbe-Bleue* sera de poids dans l'appréciation des droits du compositeur à la renommée ; mais elle ne pèsera pas moins, matériellement, dans une balance quelconque. Le seul second acte contient douze morceaux, nombre qui suffisait à peu près à la confection d'un opéra-comique d'autrefois.

Nous dirons en peu de mots, notre cadre plus musical que littéraire nous y autorisant, les faits et gestes des personnages qui se meuvent pendant les deux premiers actes dans le *Château de la Barbe-Bleue* situé dans l'Inde, et au troisième acte au château de Saint-Germain-en-Laye.

Miss Fidélia de Lancastre, nièce de Jacques II, roi d'Angleterre détrôné, habite près de Madras, dans l'Inde, un château situé dans un lieu escarpé, où elle jouit de la même réputation que notre Barbe-Bleue d'Europe, ou de la Marguerite de Bourgogne dans la *Tour de Nesle*, c'est-à-dire qu'elle est accusée par la voix publique de convoler en cinquièmes noces, après s'être débarrassée successivement de ses quatre premiers époux. C'est une calomnie, ou plutôt une façon originale de déguiser son nom, son rang et son projet de revenir en Angleterre avec une armée de cypaies pour opérer la restauration de son oncle sur le trône de la Grande-Bretagne ; car depuis longtemps, M. Scribe aidant, l'Opéra-Comique vit surtout de restaurations. Le frère de notre noble demoiselle, un certain duc de n'importe quoi, la

seconde dans ses desseins, et en attendant l'exécution de leurs plans politiques, ce frère un peu brutal exerce en amateur la profession de boucanier, ou chasseur de buffles, de tigres et de lions, vêtu lui-même d'une peau de panthère et coiffé d'un casque d'acier.

Comptant peu sur ce frère et son armée d'Indiens, miss Fidélia revient en Europe avec une troupe de marins français qui parcourent la mer des Indes en flibustiers; et, au troisième acte, notre illustre aventurière se retrouve avec son frère en France, au château de Saint-Germain, que Louis XIV a mis à la disposition du bon roi Jacques, en attendant qu'il le remette en possession de son trône, qu'il ne lui rendit jamais.

Nous avons oublié de mentionner Mlle Mirette, dame d'honneur et confidente de miss Fidélia; un chevalier de Lantillac, qui s'est cru un instant le cinquième mari de la fausse Barbe-Bleue, et le chevalier Gaston de Rochambeau, jeune gentilhomme français, qui court jusque dans l'Inde avec l'espoir de retrouver une femme charmante qu'il n'a vue qu'une fois en France, qu'il aime pour la vie, comme on le pense bien, et nièce du roi Jacques.

Après avoir passé par toutes les péripéties d'un amour réciproque, contrarié par le frère de celle qu'il aime, obligé, dit-il, de donner la main de sa sœur à certain duc de Savoie que le spectateur a la satisfaction de ne pas voir, notre jeune gentilhomme français épouse celle qu'il aime, en échange d'une quittance de trois millions qu'il remet de la main à la main au bon roi Jacques.

M. de Saint-Georges s'est souvenu dans les deux premiers actes de cet ouvrage de toute la poésie indienne qu'il avait jetée dans sa *Fée aux Roses*, et il a donné des sœurs, des frères aux situations, aux costumes, aux décors, à la cantatrice, qui ont concouru au succès de ce charmant opéra. Le sujet de tout cela, emprunté aussi quelque peu au roman du *Morne-au-Diable*, de M. Eugène Sue, a de la couleur et abonde, ainsi que nous l'avons déjà dit, en situations éminemment musicales. M. Limnander en a tiré un riche parti. Son ouverture est bien la préface d'une action étrange, sous un ciel calme et placide. L'introduction en chœur de flibustiers est vigoureuse et bien écrite pour les voix, partie essentielle de l'art, surtout dans le genre dramatique, que possède bien le compositeur; puis viennent d'assez jolis couplets chantés par Mirette dans cette large introduction. La ballade aussi, dite par le même personnage, a de la couleur, mais a, peut-être, l'inconvénient d'être posée dans la même situation que celle de la *Dame Blanche*, et d'en faire entendre quelques similitudes mélodiques. Ici se trouve un bon duo entre Gaston et Mirette.

Le boucanier chante en chasseur, à voix âpre et sauvage, deux couplets dont la mélodie franche et bien rhythmée a du caractère sur ces paroles :

Dans ce pays, on me connaît :
Je suis le roi de la forêt.

La romance écossaise que dit Gaston par réminiscence, a du charme et tient une place heureuse dans l'ouvrage. Le chœur des chasseresses de moustiques, qui ouvre le second acte, a toute la mollesse asiatique et prépare on ne peut mieux l'air de féérique vocalisation chanté par Fidélia. Sa voix y lutte contre, ou plutôt s'y marie délicieusement avec un solo de violon en *mi* naturel, avec le violoncelle, la flûte, etc. Ce mariage est plus aérien et en même temps plus réel que ceux qu'on prête à cette soi-disant Barbe-Bleue. Ici se trouve un fort bon duo de scène et d'amour entre Gaston et Fidélia, dans lequel les voix procèdent par tierces et par sixtes à l'italienne d'une façon mélodieuse et gracieuse : c'est joli, c'est suave, c'est bien un duo d'amour; puis Fidélia dit des couplets qui expriment on ne peut mieux la coquetterie de ces paroles :

Un amour qui vient console
D'un amour qui s'envole.

Les couplets avec ce refrain : *Regardez-moi*, sont moins heureux et font longueur; mais ils sont précédés par un quatuor entre Fidélia, Mirette, Gaston et le boucanier, morceau bien traité pour les voix, et puis par un chœur sans accompagnement, bien écrit aussi et fort bien dit.

Un petit prélude de tambour avec solo de violoncelle sert d'ouverture entre le deuxième et le troisième acte. Au lever du rideau, une patrouille de gardes françaises fait sa ronde autour du château de Saint-Germain, où le roi de France et le roi d'Angleterre font leur séjour. Ce petit chœur de soldats sur un mouvement de marche, a du caractère et la couleur du temps. Le boucanier de l'Inde a repris son nom et son habit de duc anglais, et reçoit fraternellement les confidences de sa sœur Fidélia, qui lui dit spirituellement, au sujet de son amour pour Gaston : « Ecoutez, donc, mon frère, quand on a eu quatre maris pour rire, on est bien aise d'en avoir un pour tout de bon. » Le duo fraternel qui suit ces mots et qui finit en trio, grâce à Mlle Mirette qui est redevenue dame d'honneur, est un morceau peu saillant. Le chevalier Gaston de Rochambeau chante ici une tendre romance en *mi* bémol; et puis Fidélia confie aux échos de la forêt de Saint-Germain de vagues souvenirs de mélodies indiennes et autres, afin que ces traits aériens et fugitifs parviennent aux oreilles et au cœur de Gaston, et l'entretiennent dans sa constance, quoique Français léger.

Après un duo entre les deux amants, vient un chœur sur ces mots: *Allons présenter notre hommage*, etc., chant noble des gens de la cour, sur lequel se dessine une contre-mélodie des violons du meilleur effet. Ici le morceau de scène se développe et manque peut-être un peu de concision, de chaleur, d'harmonie brusquée, de dessins pittoresques dans l'orchestre. A Gaston, qui veut absolument reconnaître celle qu'il a aimée en France et dans l'Inde, le frère de Fidélia dit en pompeux récitatif : Madame ne sait pas ce que vous voulez lui dire,

Et vous avez rêvé quelque folle chimère,
Dont le récit, monsieur, ne l'intéresse pas.

Sur cela vient cependant un trio en *sol* mineur, entre Gaston, Fidélia et son frère, morceau de scène et de belle mélodie, qui se termine bien par ce qu'on nomme, en harmonie, la tierce de Picardie, produisant là son effet consacré. La partie instrumentale est même richement traitée sur l'ensemble : *Soyez la reine des plaisirs*. Pour contraster avec tout ce tapage lyrique, scénique, le compositeur a mis ici trois petits couplets avec ce refrain : *Taisez-vous!* finissant par un joli ensemble en trio, et qui passeront sans doute du théâtre au salon. Ce joli petit morceau rentre dans la catégorie de ces légères mélodies dont nous avons parlé plus haut et qu'on néglige trop de nos jours.

L'avant-dernier morceau de cet ouvrage un peu trop fourni de musique, est un duo en *la* mineur, morceau de déclamation musicale et d'amour désespéré, orné de l'unisson italien, qui simule plus la passion qu'il ne l'exprime réellement. Dans le 2e acte de *Guillaume Tell* et dans le 4e acte des *Huguenots*, il y a aussi des duos passionnés et dramatiques; mais il faut renoncer à les imiter. Enfin la mélodie écossaise qui a fait naître l'amour de Gaston, et qui sillonne heureusement l'action, est redite par Fidélia, et sert en quelque sorte d'épithalame musical à l'union des deux jeunes époux.

Mme Ugalde s'est montrée dans la dame Barbe-Bleue, ce qu'elle est toujours, étourdissante de vocalisation brillante et même modulée; Mlle Lemercier, actrice comique et cantatrice hardie; Sainte-Foy, dans le personnage du chevalier de Lantillac, amusant comme à l'ordinaire.

M. Dufrène débutait par le rôle de Gaston; il possède une voix de ténor plus facile que puissante, qu'il émet plus de la gorge que de la poitrine, mais dont la qualité n'est cependant pas sans charme. Il y a aussi un peu de manière dans l'émission de cette voix. Ses amis doivent lui conseiller de se défier de sa tendance à chanter *a boeca e occhi chiusi*. Comme comédien, sa tenue est aisée et distinguée, son geste facile, sa diction suffisante et même chaleureuse comme son chant. Dans le duo du 3e acte avec Mme Ugalde, il a donné un *si* bémol de poitrine aussi passionné que dramatique, et qui a provoqué de justes applaudissements. M. Coulon, qui continuait ses débuts par le rôle du boucanier, a continué d'y montrer avantageusement sa voix de basse d'un bon timbre, mais qu'il devrait abdiquer un peu dans le dialogue;

il a dit d'une énergie et d'une voix suffisamment sauvage ses couplets : *Je suis le roi de la forêt!*

L'orchestre a bien fonctionné, comme à son ordinaire, sous l'intelligente direction de M. Tilmant, ainsi que les choristes, non moins bien dirigés par M. Cornette; et si nous ne félicitons pas la direction sur les décorations, les costumes et la mise en scène, c'est qu'elle est coutumière du fait, et que nous ne voulons pas tomber dans un lieu commun de louange banale.

HENRI BLANCHARD.

REVUE CRITIQUE ET AUDITIONS.

MM. EUGÈNE DE LONLAY, PIETRO CAVALLO, FRÉDÉRIC VIRET, CHARLES JOHN, SOCIÉTÉ PHILOTECHNIQUE.

La *Revue de Paris* publia dans le temps un article fort joli sur la *Littérature facile*, définition élégante et facile elle-même qui eut du retentissement comme celles de la *Camaraderie*, des *Béotiens de Paris*. La musique facile mérite aussi qu'on y fasse attention, qu'on s'y arrête, car elle a de nombreux partisans. Voici venir le temps où ce genre de musique fait irruption dans les salons et salles de concerts, où il pleut des albums de mélodies vocales et pour le piano, avec des lithographies et des reliures qui rivalisent la partie lyrique et l'emportent sur les produits des compositeurs. Jusqu'à ce jour, ce dernier mettait à contribution les muses diverses de la poésie facile; c'était un mariage entre la monotonie musicale et le caprice varié de différents poëtes. M Eugène de Lonlay a changé tout cela : sa muse s'est faite polygame; elle s'est unie à plusieurs compositeurs. Quelques-unes des poésies, des romances de M. de Lonlay sont même ornées de lithographies qu'il a dessinées de sa propre main, et qui ne déparent point le recueil. Qui sait? le poëte dessinateur finira peut-être par confectionner la musique de ses albums. Il peut répondre en tout cas, comme ce jeune homme de l'ancien régime à qui l'on demandait : — Jouez-vous du violon, monsieur le chevalier? — Du violon? c'est possible; je n'ai jamais essayé.

Si M. de Lonlay s'essaie en musique facile comme en poésie aisée, nous ne plaindrons pas ses auditeurs. En attendant cette promiscuité artistique, il n'a pas à se plaindre de ses collaborateurs en musique. M. Anatole Cressent a donné une allure entraînante à la chanson russe intitulée le *Troïka*. Dans la bluette qui décrit les *Deux mansardes*, M. Malliot fait chanter deux amants d'une douce et tendre expression. La *Boucle de cheveux* est un joli petit drame intime et de cœur que M. Morel a embelli d'une mélodie et suave et charmante. Le *Rêve de bonheur* est aussi une charmante chose poétique et musicale, dédiée à Mme la princesse Troubetskoï.

Les *Veillées des salons*, pour piano et chant, par MM. Pietro Cavallo et Frédéric Viret, forment un recueil qui paraît depuis quelques mois. M. Cavallo est un pianiste qui, tout en faisant de la musique facile, est capable d'en écrire et d'en exécuter, et même d'en improviser de la difficile et de la bonne. M. Viret met dans le recueil mensuel qu'il publie en collaboration de M. Cavallo, des mélodies sur des paroles de lui, avec une harmonie à lui, petits morceaux de chant qui ne sont pas marqués précisément au coin de l'originalité, mais qui ne laissent pas que d'être gracieux et faciles aussi.

En fait de musique de salon et facile et brillante, on pense involontairement à celle de M. Charles John, pianiste au jeu élégant et suave... et timide jusqu'à la pusillanimité qui l'empêche d'arriver à la célébrité par la publicité; car la publicité est la déesse du jour. Ce n'est qu'en l'affrontant qu'elle vous traite en enfant gâté, qu'elle vous prend sous sa protection, fait retentir votre nom; mais, pour jouir de ces avantages, il ne faut pas être doué, ou plutôt affligé, d'un système physiologique trop exquis, trop susceptible d'émotions : il ne faut pas craindre ci, il ne faut pas craindre ça; et M. Charles John craint tout cela. Heureusement pour lui que ceux qui l'entendent exécuter dans l'intimité une foule d'œuvres légères, de nocturnes, de redowas, de polkas, de galops brillants de sa composition, disent, propagent, proclament que M. Charles John fait revivre John Field, le pianiste au jeu fin et brillant, et que sa muse facile ne sera pas comme l'Académie de Marseille, car elle fera parler d'elle.

La *Société philotechnique*, académie française au petit pied, prend pour auxiliaire de ses séances annuelles, depuis quelque temps, la science des sons; elle met sa république des lettres sous le patronage de la musique, comme celle de Platon, en cherchant toutefois, comme l'a fait dans la dernière séance M. Bignan, un de ses membres, à se moquer un peu du prochain, dans une pièce de vers intitulée : *Le Concert et le Bal*. La partie musicale de cette séance a été défrayée par des virtuoses aimés du public, MM. Lecieux, Nolet, Halary, Lefort et Poultier, sur le violon, le piano, le cor et dans le chant.

Mlle Boulart, élève de Mme Damoreau, et lauréate du Conservatoire, a dit, d'un bon style de chant qu'elle tient de son illustre professeur, un air du *Polichinelle*, de M. Monfort, et celui du *Pré aux Clercs*, d'Hérold. Justesse et vocalisation brillante sont déjà les qualités distinctives de cette toute jeune cantatrice pour qui s'ouvre un bel avenir.

Mlle Charlotte de Malleville nous a fait entendre sur le piano l'*Impromptu*, de Thalberg, comme si elle s'était mise à improviser elle-même; puis, d'un style tout-à-fait différent, un air de *Blaise et Babet*, varié par Dusseck; un fragment de la sonate en *la* mineur de Beethoven; et enfin une *Polonaise*, composée et exécutée par Mlle Malleville, qui essaie aussi d'écrire pour l'instrument sur lequel elle s'est déjà fait une brillante réputation en interprétant dans leur esprit les œuvres des grands maîtres.

HENRI BLANCHARD.

RICHARD MULDER.

Ce jeune artiste, qui avait commencé sa réputation à Paris, nous est revenu après plusieurs voyages, pendant lesquels son double talent de compositeur et de pianiste a singulièrement grandi par le succès. Une absence prolongée l'obligeait à un second début, et il l'a fait dimanche dernier dans une matinée qui, sans être complétement publique, excédait pourtant les limites ordinaires de l'intimité.

Richard Mulder se présentait à peu près seul dans la lice musicale, car il n'avait choisi pour auxiliaire que le violon de son ami Herman, avec lequel il a joué une fantaisie toute fraîche éclose sur les motifs de la *Fille du Régiment*. Les deux artistes l'avaient composée en société et l'ont exécutée avec la même chaleur, le même entrain qu'ils l'avaient écrite. Herman avait d'abord fait entendre la ravissante élégie d'Ernst avec le sentiment et l'élégance qu'on lui connaît.

Le compositeur-pianiste nous a donné, comme spécimen, plusieurs morceaux de genres divers : un *boléro* d'une harmonie extrêmement fine, et qui paraît encore neuf après tant de boléros; le *Galoubet*, de couleur provençale, inspiration vive et joyense, sœur jumelle du *Tambour de basque*, autre morceau dont la popularité est assurée non moins par son mérite que par sa facilité. La *Cascade* est une étude d'un tout autre caractère. Mme Pleyel, qui l'avait entendue à Lyon, s'en est emparée du droit que son talent lui donne, et l'a promenée en triomphe à Marseille, à Nîmes, toujours en vertu du même droit. Richard Mulder a clos la séance par son *Rêve d'espoir* et sa *Cécilia*, mazurka-caprice, que l'auditoire d'élite n'a pas moins bien accueillis.

Il n'y avait pas de chant dans cette matinée: Mme Lia-Mulder gardait le silence par ordre de la Faculté. Nous le regrettons d'autant plus que Richard Mulder a fait ses preuves depuis longtemps dans la composition vocale. Nous connaissons de lui des romances, des airs, des chansonnettes, qui ne laissent aucun doute sur l'avenir qui l'attend. Cet avenir est au théâtre, sans préjudice des succès de concert et de salon.

P. S.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles 26 novembre 1851.

L'administration communale vient de prendre une mesure préjudiciable aux intérêts de l'art musical. Elle a autorisé M. Hanssens, directeur des théâtres royaux, à suspendre complétement les représentations lyriques du 1er mai au 1er octobre, pendant la durée de l'exploitation de son privilége, c'est-à-dire jusqu'à la fin de 1854. Nous allons donc être privés d'opéra et d'opéra-comique durant un tiers de l'année. Que dites-vous de cette décision des magistrats d'une ville qui a la prétention, prétention légitime du reste, d'occuper un certain rang dans le monde musical?

L'entrepreneur des théâtres royaux congédie provisoirement ses chanteurs, son orchestre et ses chœurs, à cette fin de réaliser des économies; mais il conserve la troupe de vaudeville et de drame, parce qu'elle ne lui impose que des charges à peu près insignifiantes. Nous sommes privés des chefs-d'œuvre de Meyerbeer, de Rossini, de Donizetti, d'Halévy, d'Auber; mais nous avons en échange ceux qui naissent et meurent chaque jour sur nos petits théâtres. On nous met au régime exclusif de la littérature du Palais-Royal, des Variétés, de l'Ambigu, etc. Les flons-flons du vaudeville seront désormais, pendant quatre mois, notre unique jouissance, en fait de musique théâtrale. Voilà qui est merveilleusement imaginé et qui fait honneur à la sagacité de nos municipaux.

L'opinion s'est hautement prononcée contre cette décision; mais on ne s'en est pas autrement inquiété. La mesure dont je vous parle a été prise à la hâte, sans même qu'on se fût donné la peine d'examiner la question. Notre conseil communal est composé de négociants, d'avocats, de hauts fonctionnaires des administrations civiles, tous hommes fort honorables, je me plais à le reconnaître, mais n'ayant ni la connaissance, ni le goût, ni le sentiment des arts. Il existe au sein de ce conseil un comité ayant spécialement dans ses attributions ce qui a rapport à l'instruction publique et aux beaux arts. Rien de plus bouffon que les décisions qu'il prend en matière de littérature, de peinture, d'architecture et de musique, surtout. Autant vaudrait soumettre ces objets, que de certaines gens osent qualifier d'importants, à une assemblée d'aveugles et de sourds. Ce sont, à leur avis, des frivolités peu dignes d'occuper l'attention d'hommes graves. Parlez-leur alignement, pavage, trottoirs, octrois, et vous serez écoutés; mais quant aux arts, ils s'en soucient bien vraiment.

Quoi qu'il en soit, nous voici sans opéra pendant quatre mois de l'année. Nos spectacles lyriques rouvriront le 1er octobre. Si les chanteurs engagés par la direction ne réussissent pas à leurs débuts, il faudra les changer; mais où ira-t-on les prendre, alors que les troupes des théâtres de la France seront toutes formées, et que les artistes de quelque mérite seront pourvus d'emploi? Des semaines, des mois peut-être, seront employés à cette recherche, et la fin de l'hiver pourra arriver avant qu'on ait trouvé un ténor ou un baryton introuvable. Oh! l'ingénieuse combinaison!

Parlerai-je de ce qu'on nomme dans nos théâtres le petit personnel, des musiciens de l'orchestre et des choristes qu'une diminution d'un tiers d'appointements va ruiner? L'administration communale ne s'est pas occupée le moins du monde de les protéger contre les rigueurs du système économique de l'impresario. Si l'on m'a dit vrai, un membre du conseil auquel on faisait des objections à cet égard, aurait répondu en pleine séance que le chômage de notre spectacle d'opéra ayant lieu au moment des kermesses de village, les musiciens trouveraient ici une compensation à ce qu'ils perdaient de l'autre côté. Si ce n'est une cruelle ironie, c'est au moins une niaiserie peu digne d'un magistrat municipal.

En attendant, trois nouvelles représentations ont pleinement confirmé le succès de l'*Abîme de la Maladetta*. Duprez a encore été rappelé le second soir. C'est quelque chose de nouveau chez nous que ces ovations à la manière italienne. Vous savez que nous ne nous faisons faute de beaucoup emprunter aux nations voisines.

Notre opéra italien ne vole que d'une aile, ou plutôt ne marche que d'un pied, car il est essentiellement boiteux. La troupe a les plus grandes peines du monde à se compléter. Les *prime donne* se suivent et se ressemblent malheureusement par leur talent négatif aussi bien que par leur absence de succès. Nous en comptons jusqu'à trois dont les débuts ont eu pour résultat un *fiasco*. La dernière venue est la signora Marietti, arrivant, comme toujours, de quelque grande scène ultramontaine où elle était censée tenir *illustrement* le premier emploi. Elle a échoué dans *Lucrezia Borgia*, et l'on recule de jour en jour sa seconde épreuve, qui devait avoir lieu dans *Norma*. A quel gosier féminin aura-t-on recours pour sauver l'honneur de la scène italienne? On parle de l'engagement de la Frezzolini. Puisse cette combinaison se réaliser! La Frezzolini n'a plus la voix fraîche, mais elle rachète par un talent réel ce qui lui manque de ce côté.

Le ténor Brignoli vient de réussir complétement dans la *Lucia*. Mlle Bertrandi, qui avait été quelques jours auparavant d'une extrême faiblesse dans *Mathilde di Sabran*, s'est relevée dans l'opinion des dilettanti par la manière dont elle a chanté le rôle de Lucie. *Mathilde di Sabran* a été pour Lucchesi l'occasion d'un vrai triomphe. Jamais peut-être Corradino n'a eu de plus brillant interprète.

Un incident des plus piquants a marqué le premier concert de l'Association des Musiciens belges, qui a eu lieu samedi dernier. Mlle Caroline Duprez avait promis de se faire entendre au profit de cette institution artistico-philanthropique, et son nom figurait en grosses lettres sur l'affiche. La foule était considérable. Tout-à-coup le bruit se répand que la jeune virtuose, subitement indisposée, ne pourra pas tenir la promesse du programme. Vous jugez du désappointement! Mme Chambard, élève du Conservatoire de Paris, se présente et chante un air de *Robert-le Diable*. Le public lui fait bon accueil tant pour son talent que pour sa complaisance; mais il regrette la cantatrice annoncée. Ne voilà-t-il pas que Duprez, Duprez en personne s'avance et monte sur l'estrade des exécutants! Il vient, en bon père, payer la dette de sa fille. Des applaudissements enthousiastes l'accueillent et se renouvellent lorsqu'il a eu chanté l'andante de l'air du cinquième acte de la *Juive*. Voici comme quoi une déception se trouva subitement changée en une bonne fortune. Trois fois par semaine on peut applaudir Mlle Caroline Duprez au théâtre; mais cette occasion était peut-être la seule qui se sera présentée d'entendre cet hiver à Bruxelles le célèbre ténor.

Si l'on nous prive d'opéra cet été, en revanche, les cafés-concerts se multiplient. C'est encore un emprunt que nous avons fait à la civilisation parisienne. Nous avons un *Jardin* ou pour mieux dire un *Jardinet-d'Hiver*, où l'on donne chaque soir des séances de musique vocale et instrumentale; un second établissement du même genre existe, sous le simple titre de *Café-Concert*, et l'on annonce la prochaine ouverture d'un *Casino-Concert*. Là chantent et jouent des virtuoses plus ou moins habiles, au milieu des nuages de la fumée de tabac; car la pipe et le cigare ne sauraient être exclus ici des lieux ouverts aux divertissements populaires. Les artistes qu'on y entend aspirent, comme d'autres, aux honneurs de la célébrité. L'affiche d'un de ces cafés chantants annonçait dernièrement *les débuts* de M. Bertini, baryton du théâtre de Turin; de M. Armand Potel, élève du Conservatoire de Paris, et de Mlle Cécilia, chanteuse du grand théâtre de Bordeaux. Vous demanderez peut-être comment il se fait que des musiciens d'une certaine valeur consentent à faire cet emploi de leurs talents, et vous direz qu'ils compromettent la dignité de l'art. Ne faut-il pas que tout le monde vive?

Berlin, 21 novembre.

Depuis ma dernière lettre, nous avons eu une série d'événements musicaux qui ne manquent pas d'une certaine portée, mais dont l'intérêt s'est évanoui avec le dernier son de l'orchestre. Au lieu de vous donner une revue rétrospective, je crois donc devoir passer tout de suite à la représentation de *Casilda*, qui a eu lieu hier au Théâtre-Royal, événement qu'on ne peut pas précisément appeler *passager*, et qui, dans tous les cas, mérite qu'on s'y arrête. Comme on sait, cet opéra est l'œuvre d'un personnage haut placé, qui a voulu garder l'anonyme, que nous sommes obligé de respecter.

Les productions de l'art qui ont des princes ou des souverains pour auteurs jouissent de certains priviléges, c'est vrai; mais, en résumé, elles ont à lutter contre des obstacles que ne rencontrent pas les ouvrages des artistes de profession. Au premier rang de ces difficultés exceptionnelles, il faut placer les jugements ou plutôt les préjugés qui les attendent. L'œuvre d'une muse princière provoquera très-facilement, sans doute, des manifestations flatteuses, ostensibles; mais le jugement du monde qui n'a pas à se formuler sous une forme précise, personnelle, n'en sera que plus scabreux, pour ne pas dire hostile.

Cet opéra est de la composition d'un prince, et, qui plus est, d'un prince régnant; il ne peut donc être qu'une création éphémère due au caprice d'un moment. Voilà le préjugé, qui, sans être erroné, n'en exerce pas moins une influence irrésistible sur la plupart des auditeurs, même avant qu'ils aient entendu le premier son de l'ouvrage. La critique éprouve un grand embarras pour lutter contre une telle opinion, qui, pour n'avoir pas été exprimée publiquement, n'en est que plus répandue. On préfère être injuste, plutôt que de passer pour un flatteur.

La partition dont il s'agit n'est pas de celles qui font sensation, qui marquent un progrès de l'art; toutefois, si elle était due à un compositeur de profession, dont le nom peu connu encore ne provoquât point de trop grandes exigences de la part du public, on lui accorderait un succès d'estime; on y reconnaîtrait des traces d'un vrai talent, et on lui promettrait une place honorable dans le présent, sinon dans l'avenir. Quant à nous, du moins, nous avons souvent entendu des œuvres d'artistes de profession qui ont été accueillies favorablement sans s'élever plus haut que *Casilda*. La musique de cet opéra a le mérite de ne jamais violer les vrais principes de l'art (mérite que l'on rencontre rarement dans un ouvrage

moderne), de ne jamais chercher à entraîner le goût dans de fausses voies, de se garder de toute tendance immorale, et de respecter toujours la vérité et la pureté des sentiments.

Et avec tout cela, cette partition doit être regardée comme une œuvre manquée, parce qu'elle est assise sur une base qui ne peut la porter. Le poëme manque de tout principe vital. Ce n'est pas à dire que l'auteur du libretto, de son côté, ne possède un talent fort estimable, et qu'il n'ait fourni quelques situations fort heureuses; mais il n'a pas réussi à construire un ensemble dramatique d'un intérêt suffisant et soutenu; de sorte que la musique produit peu d'effet, qu'elle entrave souvent la marche du drame, et que celui-ci entrave encore plus souvent la musique. On pourrait dire que c'est un mariage malheureux: chacun des deux conjoints a de bonnes qualités, mais les caractères ne sympathisent pas.

Toutefois l'apparition de *Casilda* est un événement important pour l'art et pour l'histoire de l'art. Ce n'est pas sans un vif intérêt qu'on voit un homme que le sort a placé sur un trône, ambitionner la gloire de l'artiste. On a toujours regardé comme un trait honorable dans le caractère de Frédéric-le Grand, le culte qu'il avait voué aux beaux-arts; on sait qu'il aimait à échanger le sceptre ou l'épée contre la flûte du dilettante. L'auteur de *Casilda* a droit aux mêmes éloges; et si l'histoire de l'art ne peut assigner une place très-saillante à ses œuvres, elle doit au moins inscrire avec respect le nom du compositeur dans ses annales.

Indépendamment de ces considérations, c'est toujours un grand avantage pour l'art, et surtout pour les artistes, de voir que leur importance est reconnue dans les régions sociales les plus élevées, au point de provoquer la création d'une œuvre qui, par sa forme et son étendue, exige du talent et de la persistance. Voilà pourquoi nous en témoignerons notre reconnaissance du plus profond de notre cœur.

Au surplus nous ne renonçons pas à nos espérances pour l'avenir; la musique de *Casilda*, si le texte lui était plus favorable, produirait un tout autre effet; et si un libretto intéressant avait soutenu l'inspiration du compositeur, nul doute qu'il n'eût produit une œuvre infiniment supérieure. Mais pourquoi un musicien si haut placé ne réussirait-il pas à trouver un poëte ou tout au moins un poëme digne d'éveiller en lui l'inspiration musicale?

Nous pouvons donc nous attendre à voir encore des œuvres réellement belles jaillir de cette source

---

1er décembre.

Dans ces derniers temps, la chronique musicale de Berlin abonde en sujets et en événements du plus haut intérêt, à savoir : musique de famille ou familles de musiciens, concerts pour l'achèvement du dôme de Cologne, création de rôles nouveaux, virtuoses et oiseaux de passage.

Le chapitre premier, concernant les familles de musiciens, rapporte ce qui suit. Le premier quatuor d'instruments à cordes qui soit sur le continent et même dans les deux hémisphères, le *Quatuor des quatre frères*, la meilleure production de Brunswick, malgré ses pains d'épices et son excellente bière, connue sous le nom de *Mumme*; en un mot, le quatuor des *frères Muller* nous a fait sa visite, selon l'usage *antique* et *solennel*, et pendant trois soirées il a enchanté la salle, qui, littéralement parlant, n'était *pas comble*.

Je n'ai nullement la prétention de faire connaître au public parisien ce quatuor, qu'il a su apprécier dans le temps; je veux simplement le lui rappeler, comme il s'est rappelé à nos souvenirs. Dans l'intervalle, d'ailleurs, il s'est formé plus d'un musicien qui ne l'avait pas entendu, et qui avait de la peine à en croire ses oreilles. L'excellent quatuor auquel nous étions habitués s'est encore perfectionné. Le lien de la nature se confond ici avec le lien de l'art; on dirait que l'harmonie des cœurs produit la plus intime harmonie des sons. Il règne dans ces *quatuors* une *unité à quatre* (textuellement: une quadruplicité) qui parfois est encore plus merveilleuse que la *trinité*. Il semble non pas qu'un seul musicien joue toutes les parties, mais qu'un doigt unique, qu'une légère pression de ce doigt guide tous les mouvements, tant est intime l'union des instruments, tant est parfait l'accord de toutes les nuances, depuis la plus délicate vibration du *pianissimo* jusqu'à la plus haute énergie du *fortissimo*. Joignez à cela que les quatre frères possèdent les quatre plus beaux instruments qui aient peut-être jamais été réunis dans un quatuor. Charles Muller, le premier violon, est *en ce genre* le plus grand virtuose qu'ait entendu votre tout dévoué correspondant, dont l'oreille n'est pas tout-à-fait sans expérience.

Déjà les quatre frères ont autant de fils, dont deux vivent comme virtuoses à Saint-Pétersbourg et dans les environs. Avant qu'un lustre se soit écoulé, l'*octuor Muller* sera au complet, et, la bénédiction du ciel aidant, nous aurons peut-être quelque jour tout un orchestre *Muller*. C'est ainsi que, dans le siècle passé, la famille *Bach*, le patriarche Sébastien en tête, s'était tellement accrue, qu'à une fête musicale qui se tenait tous les ans en Thuringe, et à laquelle n'assistaient que les membres de cette famille, il y en eut un jour jusqu'à cent trente-cinq.

Le chapitre des familles musicales n'est pas encore épuisé, il va au contraire en augmentant. Pour dimanche prochain on annonce un concert que donneront les cinq frères Tschirch, de la Silésie. Ils sont tous compositeurs: l'aîné a écrit une cantate pour orchestre à trois voix d'homme, qui a remporté un prix il y a deux ans. La famille se compose même de sept frères, dont cinq seulement doivent se faire entendre en public.

Le second chapitre de la chronique traite des concerts pour l'achèvement du dôme de Cologne. Dès le printemps passé, il était question d'organiser une grande solennité musicale au profit des fonds affectés à la construction de cette cathédrale. Le projet ne put être réalisé que le 29 novembre dernier.

Nous avons entendu dans ce concert, outre quelques compositions de musique classique, une œuvre posthume de Mendelssohn, le final de son opéra *Loreley*: c'est le nom de la célèbre syrène du Rhin; par malheur, l'œuvre est inachevée. Le final est aussi riche en motifs mélodiques que les meilleurs morceaux de son *Songe d'une nuit d'été*. L'orchestre y est traité avec une singulière finesse et fait chatoyer les couleurs les plus fantastiques.

Dans la seconde partie du concert nous avons entendu la neuvième symphonie de Beethoven, admirablement exécutée sous l'excellente direction du maître de chapelle, M. Taubert. Le chœur du Dôme, qui a cueilli de si abondants lauriers en Angleterre, et la société *Stern*, avaient fourni les choristes. De pareilles exécutions avec un personnel de 400 à 450 chanteurs et instrumentistes, sont des événements historiques dignes de figurer dans une chronique musicale.

Le chapitre trois s'occupe de créations de nouveaux rôles. C'est ainsi qu'on peut à bon droit appeler toute nouvelle représentation dans laquelle se montre notre éminente artiste, Mlle Johanna Wagner. Cette fois-ci, ce fut dans le rôle d'Alice, où elle sut allier la grâce la plus touchante et la plus pure avec la plus haute expression lyrique. Le maestro lui-même était enchanté de cette reproduction d'une de ses plus charmantes créations. Après-demain, Mlle Wagner doit nous faire voir la lady Macbeth de l'opéra italien *Lucrèce Borgia*. Je me réjouis d'avance à l'idée des émotions qui nous attendent.

Enfin, quatrième et dernier chapitre : oiseaux de passage des concerts. Je pourrais en lâcher une troupe assez considérable; toutefois, je me restreindrai à trois : une jeune cantatrice italienne, la signora *Gadi*, qui, à un agréable extérieur unit un talent agréable: c'est un *peintre en miniature* dans le chant; de plus, un brillant violoniste, mais qui a besoin de perfectionner son jeu, M. Kœckert de Prague; finalement, deux charmantes sœurs, gracieux couple de pigeons voyageurs, *Sophie* et *Isabelle Dulken*, qui doivent se faire entendre incessamment. La cadette joue d'un nouvel instrument, le *concertino*; la meilleure édition de l'accordéon que j'aie vue, et que la petite sylphide manie avec un art magistral.

L. RELLSTAB.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la *Bouquetière* et *Vert-Vert*.

*** Une brillante représentation de la *Reine de Chypre* a eu lieu lundi dernier. Mercredi, la *Bouquetière* et le ballet nouveau *Vert-Vert* avaient encore attiré une assemblée assez nombreuse. Les *Huguenots* étaient annoncés pour vendredi, mais on a fait relâche.

*** L'Opéra-Comique n'a joué ni jeudi, ni vendredi. Les spectacles ont recommencé hier samedi; on a donné le *Maçon* et la *Dame Blanche*.

*** La *Sapho*, de M. Gounod, réduite en deux actes, doit être reprise incessamment.

*** Le ténor de Lagrave vient de donner, sur le théâtre du Mans, quelques représentations fort suivies. Il a chanté dans la *Favorite*, *Lucie* et la *Reine de Chypre*.

*** La seconde représentation du nouvel opéra, le *Château de la Barbe-Bleue*, aura lieu incessamment.

*** Meillet, de l'Opéra-National, et Mlle Meyer, de l'Opéra-Comique, se sont mariés jeudi dernier, en l'église de Saint-Louis-d'Antin.

*** Le Théâtre-Italien a donné mardi la première représentation de la reprise d'*Ernani*, pour les débuts du ténor Guasco. On sait que ce chanteur, dont la renommée est fort grande en Italie, avait déjà quitté le théâtre, et ne s'est décidé à y revenir que sur les instances de M. Lumley. C'est pour lui que le rôle principal d'*Ernani* a été écrit dans l'origine. Dès son entrée en scène, Guasco s'est montré comme un artiste habile et distingué, mais dont la voix n'a plus toute la fraîcheur et l'éclat de la jeunesse. Néanmoins cette première épreuve lui a été favorable, et l'on a pensé généralement que la seule chose qui pût lui nuire, c'était l'enthousiasme exagéré de quelques-uns de ses partisans. Un autre chanteur,

nommé Ghislanzoni, débutait aussi dans le rôle de Carlos : celui-là n'avait pas de réputation à soutenir, et c'était tant mieux pour lui. Sophie Cruvelli nous est revenue telle que nous l'avions vue et entendue déjà dans le rôle d'Elvira : elle y a produit beaucoup d'effet. Belletti a fort bien chanté le rôle de Gomez ; les chœurs et l'orchestre ont été au niveau des artistes. — On annonce l'engagement à ce théâtre de Mme Frezzolini.

*** L'Alboni est arrivée le 26 du mois dernier à Marseille On espérait que la célèbre cantatrice donnerait quelques représentations au grand théâtre.

*** *Ulysse*, pièce antique en cinq actes et en vers, avec prologue, épilogue et chœurs, vient d'être lue par M. Ponsard, et reçue par le comité du Théâtre-Français. M. Gounod, l'auteur de *Sapho*, est chargé d'en écrire la partie musicale. Cet ouvrage doit être monté pour le mois de mai prochain.

*** Les élèves lauréats couronnés dans les derniers concours de l'Académie des beaux-arts viennent de partir pour Rome.

*** Henri Streich, organiste de l'église Bonne-Nouvelle, et pianiste des plus distingués, vient de mourir à l'âge de trente ans.

*** Un musicien des plus distingués, M. Meurget, qui avait été pendant vingt ans organiste de l'église Saint-Ouen, à Rouen, est mort subitement en cette ville. Il était âgé de soixante-dix sept ans.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lille*, 30 novembre — Le problème si difficile de l'acoustique vient d'être résolu par l'architecte Colpaert d'une manière bien évidente dans la construction des deux salles des concerts de cette ville. Le concert de l'Association musicale fera époque : jamais la charmante voix de Mlle Caroline Duprez, ni le violon de Mlle Désirée Péri, ne se sont fait si bien entendre, grâce à la disposition, unique jusqu'à ce jour, de cette salle dans laquelle 1,200 personnes étaient réunies et émerveillées. Roubaix, où l'art musical fait des progrès, se dispose à construire une salle de concerts plus magnifique encore que celle du Cercle du Nord. 110,000 fr. vont être mis à la disposition de M. l'architecte Colpaert par une société.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 1er décembre. — Le *Beggar's opera*, cette œuvre ancienne, composée par Gay, sous l'inspiration du docteur Swift, vient d'être repris au théâtre d'Haymarket. Quoique l'exécution en soit aussi bonne que possible, elle n'est pas assez forte pour donner une grande valeur à cette résurrection d'une pièce écrite dans un certain esprit, et remplie d'allusions qui ne sont plus de notre époque. Cependant les mélodies en sont charmantes pour la plupart, et fournissent aux chanteurs une excellente occasion de faire preuve de voix et de style. C'est le mérite qui sauvera le *Beggars'opera*, tant que l'opéra-ballade ne sera pas entièrement banni de la scène — Les concerts de Jullien attirent six fois par semaine une foule extraordinaire. Cet avantage est attribué principalement à la modicité des prix d'entrée. Là où les directeurs de théâtre se ruinent, Jullien s'enrichit.

*** *Dresde*. — A l'occasion du 25e anniversaire de son entrée en fonctions, M. Reissiger a été nommé, par le roi, premier maître de chapelle de la cour. Les membres de cette chapelle ont offert à M Reissiger un bâton de mesure en argent.

*** *Heidelberg*. – L'oratorio *Elie*, de Mendelsohn, a été exécuté dans la grande salle du Musée. Cette solennité a fourni à Mme Bokholtz l'occasion de se faire applaudir. On attend Mme Sontag.

*** *Berlin*, 1er décembre. — M. Dehn, conservateur des ouvrages de musique de la bibliothèque royale, chargé par le gouvernement de la mission de rechercher dans les provinces du royaume d'anciens ouvrages de musique classique, vient d'explorer la Silésie, d'où il a rapporté plus de 1,400 compositions tout-à-fait inconnues, et qui remontent jusqu'au treizième siècle. M. Dehn va maintenant parcourir la Poméranie, la Westphalie et la province rhénane. Ensuite le savant musicien fera à ses frais un voyage en Espagne, où doivent se trouver des trésors d'ancienne musique religieuse.

*** *Pesth*, 28 novembre. — M. le professeur Frédéric Pfeffer, doyen des musiciens de cette ville, vient d'hériter d'un instrument de musique auquel se rattachent de glorieux souvenirs : c'est l'alto sur lequel Mozart jouait habituellement dans les soirées musicales du comte de Haddick à Vienne. Cet alto appartenait à ce dernier, qui, par son testament, le légua à M. le comte de Braunschweig, mort récemment a Pesth, et qui, à son tour, a légué cet instrument à M. Pfeffer.

*** *Bergen*. — M. Ole-Bull a fondé ici un théâtre exclusivement national ; tous les acteurs sont norwégiens, et comme le pays n'est pas très-riche en talents dramatiques, le directeur est obligé d'avoir recours aux paysans et paysannes, qu'il dresse tant bien que mal pour les jeux de la scène. Le *Storthing* de Christiana, auquel Ole-Bull avait demandé une subvention de 2,000 écus, refusa cette faible somme ; les étudiants de la capitale ont donné un concert au profit de cette institution, patriotique sans doute, mais ayant peu de chance de salut.

*** *Saint-Pétersbourg*. — La saison du théâtre italien a repris depuis un mois. La troupe se compose de Mmes Grisi, Medori, Marray, Cécilia, de Meric, et de MM. Mario, Tamberlick, Pozzolini, Rossi, Tamburini, Ronconi, Tagliafico, Formès, Polonini et Cecconi. — La saison a été ouverte avec l'*Elisir d'amore*, de Donizetti ; on y a entendu Mme Persiani, Tamburini et Rossi. Dans *Maria di Rohan*, a débuté Mme Medori, qui joint à une grande beauté le plus puissant organe ; elle a été applaudie avec enthousiasme dans cette pièce et dans *Ernani*. — Les débuts de Formès dans le rôle de Marcel, des *Huguenots*, ont également été des plus brillants. A une force et un volume extraordinaires, sa voix joint le timbre le plus harmonieux. Formès est sans contredit la meilleure basse profonde que notre opéra italien ait jamais possédée. Mlle Grisi (Valentine) et Mario (Raoul) se sont fait applaudir. Formès a également eu du succès dans le rôle de Silva (Ernani) ; celui d'Edgardo, dans *Lucia*, a été, comme toujours, une occasion d'un vrai triomphe pour Mario. — On annonce que le *Prophète* doit être mis incessamment à l'étude.

*** *Constantinople*. — Tous les artistes de la troupe italienne de Péra viennent de donner, au palais de Desterdar-Bournon, une représentation devant le sultan et les femmes du harem impérial. Le théâtre, construit dans le jardin intérieur du harem, était adossé aux fenêtres des appartements des femmes, qui avaient ainsi vue sur la scène. Près du mur, sur une estrade élevée, se tenait le sultan, vêtu d'une simple redingote, une lorgnette à la main et suivant avec un intérêt marqué ce qui se passait sur la scène ; des siéges avaient été disposés pour les officiers du palais. Les eunuques et les gens de service étaient près des coulisses. Cette brillante soirée se composait d'un hymne en l'honneur du sultan, écrit par M. Donizetti, chef de la musique de Sa Hautesse, et chanté par tous les sujets et les chœurs ; du prologue de *Lucrezia Borgia* ; de l'air du basso du même opéra ; de l'introduction du *Giuramento* ; de la scène des *Fous de Columella* ; de la cavatine du bouffe de *Mathilde de Sabran* ; du final du même opéra ; du duo du cimetière du *Giuramento* ; de l'air du ténor de *Roberto Devereux* et du premier final de la *Pazzini*. Ces différents morceaux ont été exécutés avec les costumes analogues. La représentation a duré depuis huit heures et demie jusqu'à onze heures. Une obscurité complète régnait dans les appartements des femmes, et elles auraient gardé le plus strict incognito, si elles ne se fussent trahies par des éclats de rires fort bruyants, provoqués par les farces du bouffon. M. Donizetti, le frère du célèbre compositeur, chef de la musique impériale, était debout auprès du sultan et lui expliquait les différentes scènes qui se jouaient sous ses yeux. — On assure que plusieurs personnes s'étaient affublées de costumes de choristes et ont paru sur la scène, assistant ainsi à un spectacle bien autrement intéressant que l'Opéra-Italien. Le sultan, assure-t-on, a été ravi ; le théâtre est encore debout ; les acteurs ne partiront pas avant trois semaines, et on croit qu'une deuxième représentation aura lieu. — On annonce qu'à la suite de désordres qui ont lieu au théâtre de Péra, la salle a été fermée.

*** *Hesse-Cassel*. — L'électeur de Hesse aime la danse par dessus tout, et il veut que l'on en mette dans tous les opéras. Un jour que par ordre on donnait *Fidelio*, de Beethoven, il exigea qu'on glissât quelques pas de deux dans la représentation que devait diriger M. Spohr, maître de chapelle à Cassel. Les objections de l'intendant et du régisseur étaient restées sans effet ; l'électeur persistait à demander des danses, et elles avaient été ordonnées en conséquence. Mais quand Spohr en fut instruit, il déclara avec la plus grande fermeté qu'il aimerait mieux aller mendier son pain que de prêter les mains à une telle profanation du chef-d'œuvre de Beethoven. Sur cette déclaration énergique, qui fait le plus grand honneur au vieux maître, l'électeur consentit à ce que *Fidelio* fût exécuté sans danses, mais à condition qu'il y aurait un ballet après l'opéra.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— *Le Traducteur musical*, cet ouvrage d'une indispensable nécessité pour ceux qui apprennent la musique vocale et instrumentale, et dont la dédicace a été acceptée par M. F. Le Couppey, professeur au Conservatoire national de musique, contient, entr'autres choses, la signification technique ou pratique en langue française, d'environ 1,700 mots italiens employés dans les œuvres musicales. Prix : 1 fr. — Se trouve chez les principaux éditeurs de musique de la capitale, et chez l'auteur, rue des Bons-Enfants, 21.

— Un bon graveur de musique qui voudrait travailler en Belgique peut s'adresser à M. L. Muraille, marchand de musique, rue de l'Université, 1, à Liége (Belgique).

CHEZ BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS,

ALBUM MUSARD

CONTENANT

CINQ NOUVEAUX QUADRILLES,

UNE VALSE ET UNE POLKA.

ORNÉ DES PORTRAITS DE MUSARD PÈRE ET FILS. — PRIX : 12 FR. NET.

PARIS — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 50. 14 Décembre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Ce, 13, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Laus.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an . . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse . . . 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Etrennes à nos abonnés. — Exposition universelle de Londres (15e lettre), par **Fétis** père. — Albums de 1852, MM. Clapisson, Labarre et Dassier. — Nicolo Paganini, notice biographique de Fétis père, par **Paul Smith**. — Nouvelles et annonces.

Voici les primes que nous offrirons cette année à nos abonnés anciens et nouveaux, et qui seront à leur disposition en renouvelant leur abonnement :

1° **Quarante Mélodies** de Schubert, en un beau volume de 180 pages, et faisant suite aux **Quarante Mélodies** de Meyerbeer que nous leur avons offertes l'année dernière.

Ce volume contient :

Adieu. — A la mort. — A Mignon. — Les Astres. — L'Attente — Ave Maria. — Barcarolle. — Le Berceau. — Chanson des Chasseurs — Le Chasseur des Alpes. — La Cloche des Agonisants. — Dans le bosquet. — Le Départ. — Désir. — L'Écho. — Éloge des larmes. — L'Exilé. — Illusion. — Impatience. — La jeune Fille et la Mort. — La jeune Mère. — La jeune Religieuse — Les Larmes. — Marguerite. — Le Pêcheur. — Les Plaintes de la jeune Fille. — La Plainte du Pâtre. — La Poste. — Regrets. — Le Roi des Aulnes — La Rose. — Rosemonde. — Sérénade. — Sois toujours mes seules amours. — Suleika. — Sur le bord du lac. — La Truite. — Le Vieillard. — Vision. — Le Voyageur.

2° **Album de danse** par Musard, contenant cinq nouveaux quadrilles, une valse et une polka :

Le Palais de Cristal, quadrille des Nations : air allemand, air arabe, air français, air américain, air cosaque. — **Quadrille nouveau** sur la *Favorite*. — **Les Rendez-vous bourgeois.** — **Une Nuit à l'Opéra**, quadrille original. — **La Reine de Chypre**, quadrille inédit. — **Les Lingots d'or**, suite de valses, et **Ouistiti**, polka.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(QUINZIÈME LETTRE) (1).

Monsieur,

Bien qu'on soit en droit de reprocher à la Belgique d'user largement de la contrefaçon à l'égard de la France, il est juste de dire qu'elle a eu souvent et longtemps l'initiative dans les arts et même dans l'industrie. Est-il besoin de rappeler qu'aux xve et xvie siècles, les peintres belges rivalisaient de talent avec les plus grands peintres de l'Italie, avec les Vogelmuth et les Albert Durer de l'Allemagne, et que dans le xviie, Rubens, Van-Dyck et leurs élèves ont tenu le sceptre de la peinture? Est-il nécessaire de rappeler ici ce que j'ai démontré cent fois, à savoir que les musiciens de la Belgique ont été les maîtres, les instituteurs de toute l'Europe pendant deux cent cinquante ans? Dans l'industrie qui tient aux arts, ou qui même est déjà l'art, ils ont aussi précédé d'autres peuples qui sont aujourd'hui à la tête de la civilisation. La facture des orgues était plus avancée dans la Belgique dès le xiiie siècle, que dans le reste de l'Europe, enfin, aux xvie et xviie, les clavecins de Hans Ruckers et de son fils André, tous deux facteurs à Anvers, étaient recherchés et payés au poids de l'or dans tous les pays.

Nous sommes loin, sans doute, de ces temps de gloire et de prospérité; toutefois, la Belgique reprend de temps en temps ses droits dans l'histoire de l'art par des productions d'hommes supérieurs qui deviennent les maîtres ou les guides des artistes de leur époque. On sait ce que fut Grétry dans la deuxième partie du xviiie siècle; on voit ce que sont aujourd'hui quelques-uns des chefs de l'école de peinture belge. Dans la facture des instruments, la famille des Sax se fait à juste titre un nom qui ne périra pas. J'ai déjà dit en maint endroit ce qu'est le chef de cette famille; j'ai dit les immenses services que rend à l'art son fils aîné par une multitude de perfectionnements et par la simplification des instruments à vent. J'aurais maintenant à rendre compte des heureux travaux du frère de celui-ci, s'il eût mis ses instruments à l'Exposition; car il vient de résoudre le problème difficile de l'application des pistons au cor solo, en conservant à cet instrument sa sonorité argentine et distinguée, et donnant à toutes ses notes une égalité, une homogénéité de timbre bien rare, même dans les cors sans pistons. Une disposition absolument nouvelle des trous des pistons et du placement de ceux-ci sur les branches a produit ce résultat très-remarquable. M. Sax, frère puîné d'Adolphe, est élève du Conservatoire de Bruxelles et flûtiste distingué. Formé dans les ateliers de son père et de son frère aîné, doué comme les membres de sa famille de l'esprit d'observation et de la faculté d'invention, il marchera sur leurs traces et ne tardera pas à prendre un rang honorable parmi les meilleurs facteurs d'instrumens à vent.

M. Mahillon, de Bruxelles, qui avait mis à l'Exposition une collection d'instruments, particulièrement dans la catégorie des cuivres, n'est pas un inventeur. Les modèles de Sax sont ceux qu'il reproduit de préférence; mais son travail est bon et soigné dans les détails.

En quittant la Belgique pour entrer en Allemagne, je trouve d'abord parmi les exposants M. Heckel, de Biberich, sur le Rhin, facteur dans la spécialité des instruments de bois. Ses produits sont des clarinettes et un basson à dix-sept clefs, dont le travail est fort négligé. Le basson, en particulier, a des clefs mal faites et mal ajustées. La vérité m'oblige à déclarer qu'il en est de même des clarinettes à quinze clefs exposées par M. Lampferhoff, facteur à Essen sur le Ruhr. En trouvant de pareils produits dans une exposition qui avait pour objet de constater l'état avancé de l'art et de l'industrie dans toutes les parties du monde civilisé, je me suis demandé comment il se pouvait que l'ignorance des progrès de la facture des instruments fût aussi complète dans un pays où la musique est cultivée d'une manière sérieuse, et dont l'usage est porté jusqu'à l'abus. Ces mêmes réflexions me sont revenues à l'aspect

(1) Voir les nos 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48 et 49.

des instruments de cuivre de M. Müller et de M. Klein, tous deux facteurs à Mayence. Tous deux ont exposé des bugles et des trompettes à doubles cylindres, suivant l'ancien système, et fort négligés dans les détails de la construction. Ce qui est excusable dans des produits de petites localités telles que Biberich ou Essen, ne l'est pas dans ceux d'une grande ville telle que Mayence, dont la garnison est composée depuis longtemps de régiments autrichiens et prussiens qui ont de bonnes musiques.

M. Michel Pfaff, de Kaisersautern, me fournit l'occasion de quitter ce ton de critique sévère, car il a placé à l'Exposition des ophicléides à cylindres, ou bombardons, et une contrebasse en *mi* bémol, assez bien fabriqués. J'ai remarqué aussi un basson à dix-sept clefs construit par M. Helwert, de Stuttgard, instrument bien fait, et dont le système de clefs est bien conçu.

La Saxe est le pays le plus productif de l'Allemagne en tout ce qui concerne l'industrie appliquée à la musique. On en a déjà eu la preuve par ce que j'ai dit de la fabrication des pianos et des instruments à archet dans ce pays. Klingenthal et Neukirchen sont particulièrement des centres de fabrication et d'exportation pour toutes les choses de ce genre. M. Glier, de Neukirchen, a envoyé à l'Exposition des bugles en *la*, en *si* bémol et en *mi* bémol, ainsi que des instruments, basses et contrebasses à cylindres, imitations de Sax non déguisées par des modifications de formes. M. Klemms, autre facteur de Neukirchen, paraît avoir adopté la spécialité des trompettes à cylindres et des cors à pistons, car ces instruments sont les seuls qu'il ait envoyés à l'Exposition. Assez bons produits de commerce, ils ne méritent ni de sévères critiques ni beaucoup d'éloges. Leur qualité la plus positive est la modicité de leur prix.

M. Schuster jeune, qui habite aussi dans le Manchester saxon de la musique, n'a pas voulu suivre aveuglément la routine de ses émules neukircheniens : j'ai remarqué quelques tentatives d'innovation et de modification dans ses instruments; mais il m'a paru que ses intentions de perfectionnements sont plus louables que les résultats. Le mécanisme d'un instrument basse qu'il a mis à l'Exposition fonctionne mal. Il en est de même de son trombone à cylindres d'une nouvelle disposition, et d'un petit bugle en *mi* bémol. Le bec d'une clarinette basse, sortie des ateliers du même facteur, est beaucoup trop petit pour les dimensions de l'instrument; enfin, des clarinettes en bois recouvertes en cuivre, imaginées par M. Schuster, me paraissent le résultat d'une idée malheureuse; car le défaut d'homogénéité dans les parois d'un corps vibrant est un obstacle considérable à la puissance et à la pureté de sons.

M. Louis Schuster, frère aîné de celui dont je viens de parler, a sa fabrique d'instruments à Markneukirchen, près de la localité précédente. Lui aussi s'est proposé d'innover par la construction de bugles à cylindres avec des tons de rechange. Cette idée prouve que les connaissances du facteur dans les lois de l'acoustique sont très-bornées, et qu'il ignore l'importance du rapport des longueurs du tube avec le diamètre. Rien de plus facile sans doute que de baisser d'une quarte ou d'une quinte un bugle en *mi* bémol, en ajoutant au ton naturel de l'instrument la longueur nécessaire du tube pour opérer l'abaissement voulu ; mais la longueur totale du tube ainsi allongé n'est plus en rapport avec le diamètre déterminé par le cône parabolique de l'instrument primitif. De là doit résulter nécessairement une mauvaise qualité de son. M. Louis Schuster avait mis aussi à l'Exposition des trompettes à cylindres avec faculté de changement de tons par des rondelles. Cette modification du système ordinaire n'est pas heureuse, car les instruments ainsi construits manquent essentiellement de justesse. Le désir de diminuer autant qu'il est possible le prix de fabrication est la cause principale qui conduit ces facteurs établis dans un pays pauvre à chercher des économies dans ces mauvaises modifications.

MM. Ferdinand Glier et fils, de Klingenthal, ne se bornent pas à faire de mauvais violons ; ils confectionnent aussi des trompettes, des cors à clefs et des ophicléides qui ne valent pas mieux. Jamais la pacotille et la foire n'ont été fournis d'assortiments plus négligés; mais, en revanche, jamais le bon marché n'a eu de triomphe plus éclatant. Il n'est pas en Allemagne de souffleur de guinguette qui, grâce à MM. Ferdinand Glier et fils, ne puisse se procurer, pour la plus modique somme, l'appareil nécessaire à l'exercice de ses poumons. Ces pauvres instruments faisaient une singulière figure au milieu de la grande manifestation des progrès de l'art et de l'industrie.

M. Hérold, autre fabricant de Klingenthal, ne doit pas être mis sur la même ligne que son compétiteur ; car son cor-basse à clefs est un instrument assez bien fait. Je ne puis, malheureusement, en dire autant de sa petite clarinette en cuivre, dont les clefs sont mal montées et fonctionnent d'une manière fort imparfaite.

L'Autriche est plus avancée dans ses produits de même espèce. Au nombre des facteurs de ce pays, je remarque d'abord M. Hell, de Vienne, qui avait envoyé à l'Exposition des instruments de basse, des trombones à cylindres, des cors et des trompettes longues et droites de bonne qualité. Près de ces instruments se trouvaient le cor et le bugle à cylindre de M. Joseph Ignace Meyer, de la même ville, qui se recommandent aussi par un assez bon travail.

M. Jean Stahle, de Vienne, n'avait envoyé qu'un basson construit dans le système ordinaire; mais cet instrument est bien fait et soigné dans ses détails. M. Joseph Uhlmann, de la même ville, se livre à la construction de tous les instruments de bois, et sa fabrique paraît être la plus considérable de l'Autriche. J'ai remarqué parmi ses produits des clarinettes bien faites dans le système de Müller; des cors de bassette, instrument ancien dont le système de construction est absolument vicieux et devrait disparaître devant la clarinette alto qui le remplace avec avantage; une grande flûte contralto descendant au *la*, avec le système de clefs ordinaires. J'ai dit dans ma lettre précédente qu'il en a été fait de cette espèce qui descendent jusqu'au *sol*. Celles que j'ai entendues m'ont démontré qu'on ne peut espérer de compléter la famille des flûtes traversières comme celles des autres instruments à vent. Celles qui descendent au-dessous de l'*ut* ont dans le grave des notes d'un autre caractère que le son de la flûte ordinaire. L'*ut* même a un peu de ce défaut. Pour compléter la famille des flûtes telle qu'elle existait au XVIe siècle et au commencement du XVIIe, en y ajoutant la petite flûte aiguë moderne, il faudrait six instruments, dont un pour le contralto, un pour le ténor, un pour la basse et un pour la contre-basse. Depuis le contralto jusqu'à l'instrument le plus grave, il serait indispensable de les faire rentrer dans l'ancienne famille des flûtes à bec. J'ai vu à Anvers une flûte basse de huit pieds de haut qui, lorsque tous les trous sont bouchés, sonne l'*ut* grave ancien de la quatrième corde du violoncelle, qui correspond presque au *si* bémol du ton actuel de nos orchestres. Je possède aussi une flûte *contra-ténor* du même temps, et dont la hauteur totale est de quatre pieds. Ces instruments se jouaient avec un bocal assez semblable à celui du basson, armé d'une embouchure qui avait la forme de celle du flageolet. Le bocal portait le souffle à la partie supérieure de l'instrument, et ce souffle, venant se briser sur le biseau de la lumière, mettait en vibration la colonne d'air contenue dans l'instrument de la même manière que nous voyons encore dans le flageolet et dans les tuyaux d'orgue à bouche. La revolution qui, dans les dernières années du XVIe siècle, donna naissance à la musique dramatique, et commença la décadence de la musique d'ensemble pour les voix, révolution qui s'acheva dans le siècle suivant, fit aussi tomber par degrés les familles d'instruments du même genre, telles que les cornets, les flûtes et les hautbois, et ne laissa subsister que des individus de ces familles : le quatuor d'instruments à archet fut seul conservé. Notre époque, qui est celle de l'harmonie et du coloris des sonorités, devait faire renaître, avec d'importants perfectionnements, ces familles d'instruments, qui sont autant d'orchestres particuliers combinés dans un orchestre général. Il est donc vraisemblable que de même qu'on a aujourd'hui les familles complètes de clarinettes, de hautbois, de cors et cornets, de trompettes et trombones, de sax-horns, de saxotromba et de saxo-phones, nous aurons un jour la famille des flûtes.

Après cette digression bien longue, pour laquelle je demande grâce, je reviens aux instruments de M. Uhlmann. Outre ceux dont j'ai parlé, il a exposé un basson dont il a essayé de modifier le système en conservant toutefois des trous ouverts pour les doigts. Il est reconnu maintenant qu'une pareille entreprise ne peut conduire à la rectification complète d'un instrument dont la perce et l'échelle doivent être refaites sur de nouveaux principes pour faire disparaître ses défauts, ainsi que l'a fait M. Sax.

M. Ziegler, de Vienne, a exposé des flûtes et des clarinettes d'un bon travail. Les instruments de ce facteur jouissent en Allemagne d'une réputation justement méritée.

La Bohême eut autrefois de la renommée par ses instruments; mais elle est aujourd'hui dépassée. Ce qu'elle a envoyé à l'Exposition est inférieur aux bons instruments de France, d'Angleterre et même de Vienne. M. W.-F. Czerweny, de Prague, a présenté à l'Exposition des cors et des bugles mal fabriqués, dont les pistons fonctionnent imparfaitement. Un autre facteur du même nom, M. Wenzel Czerweny, fixé à Kœniggratz, mérite une mention plus honorable pour un instrument basse à cinq cylindres, dont un sert à changer de ton. Bien que l'idée en elle-même ne soit pas à l'abri de toute critique, on doit rendre justice au travail, qui est bien fait.

M. François Stœrh est un autre facteur de Prague qui n'a envoyé à l'Exposition qu'un instrument basse à cylindres qui ne se distingue pas de ce qui se fait dans la plupart des fabriques d'Allemagne. J'en dirai autant des instruments exposés par M. V.-J. Rott, et par M. Auguste Rott, tous deux facteurs à Prague. Le premier n'a présenté que des instruments basses à pistons; l'autre a joint aux instruments du même genre des bugles et des cors. On n'y remarque rien qui mérite d'être mentionné.

Parmi les instruments provenus des possessions autrichiennes se trouvaient ceux de M. Joseph Pulitti, de Milan. On y remarquait des basses à cylindres bien faites, quant aux proportions des tubes, mais dont le mécanisme était médiocrement ajusté.

La Suède était représentée à l'Exposition des instruments à vent par des bugles à cylindres bien travaillés, et sortis des ateliers de MM. Ahlberg et Ohlson, de Stockholm.

Je regrette que ma mémoire me fasse défaut pour le nom d'un original qui a envoyé à Londres une clarinette en fécule de pommes de terre. J'ai peine à me persuader que le gluten de la solanée, détourné de sa destination habituelle de la bouillie et du potage, puisse former un corps sonore de bonne qualité : l'homogénéité et l'élasticité sont les conditions nécessaires des corps vibrants ; or, je ne sais trop quelle peut être l'élasticité de la fécule.

Il est un fait singulier que je ne dois pas passer sous silence dans ma longue revue de l'immense quantité d'appareils sonores envoyés à l'Exposition universelle: je veux parler de l'abstention absolue de la ville de Berlin dans toutes les catégories d'instruments de musique. En ce qui concerne les instruments de cuivre, cette abstention peut faire naître d'autant plus d'étonnement, que c'est de Berlin que les adversaires de M. Sax ont tiré tout l'attirail de leurs arguments contre les droits d'invention de cet artiste; arguments, à la vérité, mis au néant par les experts du procès, mais qui auraient pu reprendre de la force si les faits s'étaient présentés à l'Exposition tels qu'on les avait dépeints. Je ne prétends pas tirer de conclusions d'une abstention qui n'est en définitive qu'une preuve négative ; je me borne à signaler le fait.

FÉTIS père.

ALBUMS DE 1852.

MM. CLAPISSON, LABARRE ET DASSIER.

Il n'y a de réel en ce monde positif que les choses les plus vagues et les plus idéales, à savoir, l'aérienne et capricieuse mélodie. Tout le monde prend plaisir à l'audition de cette partie si essentielle de l'art musical ; elle ne laisse, après nous avoir touché le cœur et l'esprit en passant par nos oreilles, aucun regret comme tant d'autres plaisirs de la vie. Lorsqu'à cette mélodie, perceptible à toutes les intelligences par son étendue bornée, par sa forme simple, naïve, consacrée, par la vérité de sa déclamation ou son caprice indépendant, viennent se joindre les paroles spirituelles des fabliaux de couleur rétrospective, des petits drames intimes et de cœur, des scènes étincelantes de verve et de gaîté ; lorsque tout cela se trouve orné des dessins charmants de nos plus habiles lithographes, et de reliures et de dorures élégantes, riches, coquettes et de bon goût, on est bien forcé de reconnaître que l'ALBUM, formé de tous ces éléments, est l'enfant chéri, gâté, de sa mère la civilisation; qu'il est un des premiers besoins de la population musicale de notre temps, et surtout de Paris. Un de ses autres attraits, qui n'est pas le moindre, c'est que ceux qui concourent à sa confection s'usent vite à cet art, à ce commerce, à ce métier si vous voulez; car il y faut plus d'inspiration, de goût et de désir de gagner de l'argent que de génie et de savoir. Les Plantade, les Romagnési, les Bruguière, les Duchambge, etc., n'étaient pas très-forts dans la science des sons : aussi n'ont-ils guère brillé que d'une célébrité de courte durée; la fragilité de leur œuvre pouvant se comparer à la fille de Duperrier, qui ne vécut, au dire du poëte Malherbe, que l'espace d'un matin.

L'apparition des mélodies de Schubert dans le monde musical fit chanceler la romance sur son trône, car il y avait une haute inspiration poétique dans la mélodie du compositeur allemand, unie au savoir, aux effets d'harmonie inattendus et des plus dramatiques.

Des compositeurs français d'un savoir réel aussi soutinrent la romance chancelante. On peut citer, entre plusieurs, MM. Labarre et Clapisson. Ce dernier publie, ainsi qu'il le fait depuis quelque temps, son Album annuel. Les paroles, de M. Frédéric de Courcy, sont, comme tout ce qui sort de la plume de cet écrivain spirituel et correct, amusantes, faites pour plaire dans le salon, la rue et même le couvent. Les dessins de M. Jules David trahissent toujours le peintre sous le crayon du fin et dramatique lithographe. Ce lithographe, le poëte et le compositeur ont fait à eux trois un cantique d'ornithomancie plein de grâce et de religiosité, intitulé : LES OISEAUX DE NOTRE-DAME. La séguidille ou boléro sur LE ROSSIGNOL ET LA GUITARE peint bien la lutte de solfége et de vocalisation entre le premier ténor de la nature et la guitare, cet instrument dont la maîtresse d'Othello a dit :

C'est le fidèle ami du chagrin solitaire.

L'EMPLOI DE MA JOURNÉE est une chansonnette en lieux communs de musique et de paroles sur la précocité d'une demoiselle de quinze ans, émancipation poétique déjà traitée bien des fois. LA VOIX DE L'ABSENCE est encore une mélodie agréable et qui laisse à désirer un peu plus d'originalité. Mais voici venir en tournant la page, une *simple histoire*, titre que l'auteur de ces paroles a déjà mis au théâtre avec talent, une simple histoire donc, intitulée aussi LA MÈRE DE FAMILLE, tableau, récit, petit conte du foyer, plein de grâce et de naïveté, et de vérité; et qui vous amuse, et qui fait sourire à cette philanthropie exercée par un père-mère de famille âgé de sept ans. Cette demi-douzaine d'enfants représentés par Jules David rappelle le crayon si vrai de Charlet lorsqu'il retraçait la vie du gamin de Paris. Le compositeur s'est montré digne de son poëte et de son dessinateur.

LA CHASSE AU MIROIR, LES CHATEAUX DE CARTES, sont de fort jolies chansonnettes, comme LE MARIN A TERRE, comme LA RÊVERIE DANS LES BOIS est une douce romance pur sang, toute empreinte de la douce mélancolie du poëte Millevoye sur la chute des feuilles.

Le dernier morceau du recueil de M. Clapisson est d'un excellent comique ; il aurait dû être intitulé : *Nouvelle conjugaison des verbes*, car ce sont les reproches que se jettent à la face, dans leur dépit d'amour, deux stupides paysans, en terminant la série d'apostrophes qu'ils s'adressent par ces mots : *Tu m'ennuyez ! — Vous m'ennuyais! — Tu m'embêtiez!!!* La mélodie sur ces apostrophes antigrammaticales est originale, vraie et des plus amusantes : c'est une bonne for-

tune pour les chanteurs de chansonnettes et pour les auditeurs qui entendront cette boutade pleine de verve et de gaîté.

Dans la légère esquisse de la romance et de la chansonnette que nous avons faite plus haut, et que nous avions le droit de faire, nous qui avons jeté plus de deux cents mélodies dans la circulation musicale dont beaucoup sont devenues populaires, nous aurions dû dire que dans ce genre d'exercice de pensée musicale, il faut savoir s'arrêter, se reposer. C'est ce qu'a fait M. Théodore Labarre, compositeur distingué, à qui l'on doit plusieurs charmantes mélodies qui ont joui aussi des honneurs de la popularité, telles que l'*Albanaise, Jeune fille aux yeux noirs*, *la Séparation*, *la Pauvre négresse*, *etc.*

Après un repos de quelques années, M. Labarre vient donc de rentrer dans la carrière de l'album, mais en homme de goût, en compositeur qui sait qu'on ne peut jeter douze mélodies fraîches, inspirées, originales dans le même recueil : aussi s'est-il adjoint un collaborateur, indépendamment des dessinateurs, au nombre desquels figurent MM. Célestin Nanteuil, Victor Coindre, Mouilleron, etc. M. Dassier, qui figure pour six morceaux dans l'album en question, s'est montré poëte et musicien tout à la fois, afin, sans doute, que la critique ne pût arguer du défaut de connexion entre la muse des paroles et celle de la musique.

M. Dassier est entré en matière par un air de basse intitulé : LE SPAHIS, strophe, mélodie et accompagnement plein de mouvement et de passion. Cela est dramatique et peint bien la nature sauvage et guerrière de l'Arabe.

En contraste de cette scène mouvementée, celui que nous nommerons l'auteur, puisqu'il réunit la qualité d'écrivain, de poëte à celle de compositeur, a fait, dans l'OMBRE, une élégie des champs qui se distingue par une vraie sensibilité, une phrase musicale en échos pleine de cœur, et tout cela empreint de simplicité et d'une mélodie qui touche et fait rêver.

ANGE OU DÉMON nous dit les faits et gestes de Rosita, la belle Espagnole, en mélodie franche et bien rhythmée. ELLE ÉTAIT LA et LOIN DU PAYS, sont deux romances sentimentales en mesures à six-huit, toutes deux en mouvement d'*andantino*, et qui se ressemblent aussi par le caractère de la mélodie et la rêverie qu'elles inspirent, quoiqu'un peu trop voisines l'une de l'autre. La SŒUR DES MARGUERITES, qui suit également ces deux romances, est une valse élégante et gracieuse qu'on chantera, qu'on dansera tout cet hiver dans nos salons. Et pour en revenir au contingent de M. Labarre, dans ce recueil gravé, lithographié, relié avec tout le luxe voulu dans ces sortes d'ouvrages, nous dirons pourquoi POURQUOI est une mélodie empreinte d'un sentiment de déclamation vraie et naïve et pleine de grâce : c'est parce que le compositeur est coutumier du fait, et qu'il n'a pas voulu dégénérer.

TOUT OU RIEN, cet axiome appliqué à tant de choses et de situations dans la vie, a été traduit en musique délicieuse par M. Labarre, en mélodie coquette, pimpante et railleuse qui sur le théâtre serait *bissée*, et qui le sera certainement aussi dans les salons où elle sera entendue.

L'effroi est un sentiment qu'on peut peindre d'une façon très-pittoresque en musique, et M. Labarre l'a fort bien exprimé dans le petit duo de mélodie alternative entre un cousin et sa cousine, intitulé : LA PEUR. Cela respire l'amour et la grâce, et c'est accompagné en homme qui sait tout ce qu'il y a de dramatique dans l'harmonie qui fait saillir les impressions du cœur et toutes ses délicieuses émotions de l'amour. L'auteur, par une organisation exquise du sentiment mélodique, trop fine peut-être, procède par demi-tons, par degrés coinjoints dans son chant, et c'est ce qu'on remarque dans la romance : SERAIS-JE LAIDE? Il n'est pas sûr que ces intervalles chromatiques soient toujours attaqués avec justesse par les amateurs et chanteurs de salon, ce qui ne peut empêcher cependant la romance de *Serais-je laide?* d'être fort jolie, et fine, et délicate de mélodie et de paroles.

TANT MIEUX, TANT PIS, est une gentille chansonnette ; mais on lui préférera PHILIS, idylle Pompadour, trumeau, bergerie enchanteresse qui exhale un parfum rétrospectif du XVIIIe siècle. Le ton de *fa* mineur, le caractère de sicilienne ; les ornements rococos de la mélodie sans parodie de l'ancienne manière de Lulli, tout est d'un goût exquis dans ce petit tableau musical où revivent Boucher, Vanloo, Watteau et tous les peintres du règne de Louis XV, sous lequel on s'amusait, ma foi ; et qu'on peut s'imaginer être revenu en écoutant la charmante *Philis* de M. Labarre.

HENRI BLANCHARD.

NICOLO PAGANINI.

Notice biographique, suivie de l'analyse de ses ouvrages et précédée d'une Esquisse de l'histoire du violon, par FÉTIS *père.*

Paganini fut un artiste extraordinaire et un homme étrange. Tout en lui se ressemblait, le talent, la physionomie, l'allure, les manières d'être : tout avait quelque chose de diabolique et de mystérieux. Pendant sa vie, on écrivit souvent sa légende, ornée d'une quantité de fables absurdes, grossie de bruits calomnieux. Il faut convenir que Paganini prêtait à la calomnie. Ce n'est qu'après sa mort qu'il fut possible de tracer son histoire exacte et sincère, ainsi que de publier une édition à peu près complète de ses œuvres, que de son vivant il ne révélait qu'à moitié. Jamais œil humain ne se posa sur la partie de violon solo, qu'il exécutait de mémoire dans ses concerts ; quant aux parties d'orchestre, il les apportait et les remportait avec lui. Le génie ne saurait porter plus loin l'égoïsme.

Pour rédiger la notice que nous avons sous les yeux, notre savant collaborateur, M. Fétis père, s'est aidé de plusieurs travaux récents, entr'autres du livre de M. Conestabile, qui vient de paraître à Pérouse, sous le titre de : *Vita di Nicolo Paganini da Genova* ; mais il s'est servi surtout de ses souvenirs et de ses études, qui ont plus de valeur encore que toutes les relations et observations étrangères. Nos lecteurs n'ont pas besoin qu'on leur signale le talent merveilleux avec lequel M. Fétis traite une biographie d'artiste, indique le point d'où il est parti, marque le terme de sa course, apprécie l'influence qu'il a reçue et celle qu'il a exercée à son tour. On a dit de Montesquieu qu'il abrégeait tout, parce qu'il voyait tout ; on peut dire de M. Fétis qu'il *fait tout comprendre, parce que rien ne lui échappe*, depuis les menus détails de la fabrication d'un nstrument, du mécanisme et des procédés d'exécution, jusqu'au secret des inspirations les plus sublimes.

De Corelli à Viotti, l'art du violon suivit une marche régulière, ne s'écartant pas de sa voie et tendant toujours vers le même but. Paganini changea sa direction et ses allures. Il était de ces virtuoses qui arrivent tard, et poussent à outrance les effets de l'instrument qu'ils cultivent, qui en épuisent les ressources plutôt qu'ils ne les renouvellent, qui lèguent à leurs successeurs l'embarras de ne pouvoir aller plus loin qu'eux sans tomber dans l'abîme, et celui de ne pouvoir non plus revenir en arrière sans être taxés de froideur et de timidité. Il est certain que Paganini fit des choses plus difficiles, plus étonnantes que Viotti et son école ; mais qu'importe la difficulté dans la question du beau ? Pour ceux qui confondent l'enchère de l'effet, avec le progrès, nul doute que Paganini ne se soit élevé bien au-dessus de tous les violonistes de son siècle, car il a excellé dans des tours de force qu'ils n'auraient pas même tentés, il a gagné beaucoup plus d'argent qu'eux et son nom est devenu plus universellement populaire. Cependant il est permis de préférer Viotti à Paganini, et de penser que le premier a sur le second l'avantage de la pureté, de la modération, de la sagesse dans la force et dans la majesté. La Bruyère dit quelque part : « Il y a » dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité » dans la nature : celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait ; celui » qui ne le sent pas et qui aime en deçà ou au-delà, a le goût défec- » tueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des » goûts avec fondement. »

Pour moi, je suis d'avis qu'en réduisant les quatre cordes du violon tantôt à deux, tantôt à une seule, qu'avec ses notes pincées, ses sons harmoniques, ses coups d'archet bizarres, Paganini s'est avancé au-delà

de la limite qui sépare le bon goût du mauvais. Et ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'en cela il revenait à l'enfance de l'art et aux inventions de ce Jean-Jacques Walther, premier violon solo de la cour de Saxe en 1675, qui écrivit des sonates et des sérénades pour triples et quadruples cordes ; il revenait aux combinaisons singulières de Locatelli pour l'accord du violon, la double corde, les arpéges et les sons harmoniques ! L'art n'a-t-il pas ses *ricorsi*, comme l'humanité même, comme la littérature, la poésie et la peinture? N'avons-nous pas vu de nos jours une velléité prononcée de retour vers la langue de Rabelais, de Montaigne, de Ronsard, de même que vers le système pittoresque de Giotto et de Cimabue?

Paganini ne fut donc pas seulement un virtuose incomparable, il fut l'un des représentants d'une époque où, pour frapper les masses, l'art était obligé de s'exagérer quelque peu, où une certaine dose d'extravagance entrait dans les grands succès. Ce que Paganini exécutait avec son archet et ses doigts, d'autres le faisaient avec leur plume ou avec leur pinceau. C'est ce que M. Fétis appelle l'*extraordinaire sympathique*, et il ajoute que l'audace heureuse en est le signe caractéristique ; l'originalité, la condition absolue. Il y avait de tout cela dans Chateaubriand, dans lord Byron, dans Beethoven, dans Rossini, sans parler de beaucoup d'autres, et dans Paganini, plus que dans tous les autres. Ses rares facultés, il les tenait de son organisation exceptionnelle, de son éducation, qui ne le fut pas moins, et d'un travail opiniâtre, dont la constance triompha de toutes les passions, mêmes de celles du jeu et de l'amour.

Il était né à Gênes le 18 février 1784. Son père, Antoine Paganini, courtier de commerce ou simple facteur du port, aimait beaucoup la musique et jouait de la mandoline. Il fut le premier maître de son fils et maître sévère jusqu'à la barbarie. A six ans, l'enfant était déjà musicien et jouait du violon. A neuf ans, il se faisait entendre au grand théâtre de sa ville natale; mais alors il avait pris des leçons de plusieurs artistes distingués, et sa mère lui avait dit un jour : « Mon fils, » tu seras un grand musicien. Un ange, dans tout l'éclat de sa beauté, » m'est apparu cette nuit, et m'a dit que si je formais un vœu, il se- » rait exaucé. Je l'ai prié de te rendre le plus grand des violonistes, et » l'ange me l'a promis. » Le jeune Paganini croyait à cette promesse, et ce n'était pas une des raisons les moins efficaces pour qu'elle se réalisât. Après avoir fait sa première tournée avec son père dans les principales villes de la Lombardie, il sollicita et obtint la permission de se rendre seul à Lucques pour la grande fête musicale de la Saint-Martin, où les étrangers accouraient de tous les points de l'Italie. Il avait quinze ans, et pour la première fois il jouissait de son indépendance ; mais il ne tarda pas à en sentir les dangers. Applaudi avec enthousiasme, il se rendit de Lucques à Pise, à Livourne. Partout il se livrait à un jeu effréné : il perdait en une nuit le bénéfice de plusieurs concerts. Souvent il était réduit à mettre son violon en gage et à recourir à l'obligeance de quelqu'un. Un négociant de Livourne, M. Livron, lui avait prêté pour un concert un excellent violon de Guarneri. Lorsque Paganini vint le lui rapporter : « Je me garderai bien, s'écria » M. Livron, de profaner les cordes que vos doigts ont touchées ; c'est » à vous maintenant que mon violon appartient.» Ce fut ce même instrument qui servit depuis à Paganini dans toutes les occasions solennelles.

Cette existence de Bohême aurait pu tuer le grand artiste, si elle ne se fût arrêtée comme par enchantement. Paganini a raconté lui-même de quelle manière s'opéra sa guérison. « Je n'oublierai jamais, dit-il, » que je me mis un jour dans une situation qui devait décider de toute » ma carrière. Le prince de L*** avait depuis longtemps le désir de de- » venir possesseur de mon excellent violon, le seul que je possédasse » alors et que j'ai encore aujourd'hui. Un jour, il me fit prier de vouloir » en fixer le prix ; mais, ne voulant pas me séparer de mon instru- » ment, je déclarai que je ne le céderais que pour 250 napoléons d'or. » Peu de temps après, le prince me dit que j'avais vraisemblable- » ment plaisanté en demandant un prix si élevé de mon violon, mais » qu'il était disposé à me le payer 2,000 fr. Précisément ce jour-là, je » me trouvais en grand embarras d'argent par suite d'une assez forte » perte que j'avais faite au jeu, et j'étais presque résolu de céder mon » violon pour la somme qui m'était offerte, quand un ami vint m'invi- » ter à une partie pour la soirée. Tous mes capitaux consistaient alors » en 30 fr., et déjà je m'étais dépouillé de tous mes bijoux, montre, » bagues, épingles, etc. Je pris aussitôt la résolution de hasarder » cette dernière ressource, et, si la fortune m'était contraire, de ven- » dre le violon pour la somme offerte, et de partir pour Saint-Péters- » bourg sans instrument et sans effets, dans le but d'y rétablir mes » affaires. Déjà mes 30 fr. étaient réduits à 3 fr., et je me voyais en » route pour la grande cité, quand la fortune, changeant en un clin » d'œil, me fit gagner 160 fr. avec le peu qui me restait. Ce moment » favorable me fit conserver mon violon et me remit sur pied. Depuis » ce jour, je me retirai du jeu, auquel j'avais sacrifié une partie de ma » jeunesse, et, convaincu qu'un joueur est partout méprisé, je renon- » çai pour jamais à ma funeste passion. »

Du moins, si l'amour lui causa des chagrins et le jeta dans des situations pénibles, il ne le détourna pas de son art et lui fournit au contraire des idées dont il tira un brillant parti. On connaît l'histoire de la *Scène amoureuse*, du dialogue entre la quatrième corde et la chanterelle, écrite à l'intention d'une dame qu'il aimait et dont il était aimé. Ce dialogue fut exécuté à la cour de Lucques, devant la princesse Elisa, qui dit à l'artiste : « Vous venez de faire l'impossible : une seule » corde ne suffirait-elle pas à votre talent ? » Cette invitation était un ordre : Paganini se mit à l'œuvre et composa pour la quatrième corde sa sonate militaire intitulée *Napoléon*.

La notice biographique suit pas à pas l'artiste d'année en année, de ville en ville, de concerts en concerts. Elle recueille toutes les anecdotes vraiment dignes d'intérêt et fait justice des mensonges. Paganini fut-il heureux ? Lisez la notice, et vous saurez à quoi vous en tenir ; vous saurez à quel prix trop souvent on immortalise sa mémoire. « L'admiration frénétique, qui partout, dit M. Fétis, accueillit le pro- » digieux talent de Paganini et les avantages de fortune qu'il en retira, » furent péniblement compensés par l'état chancelant de sa santé pen- » dant la plus grande partie de sa vie. Ses biographes attribuent cet » état valétudinaire aux excès d'une jeunesse agitée, mais l'usage im- » modéré qu'il fit, pendant plus de vingt ans, du remède empirique de » *Leroy* n'a pas exercé une influence moins funeste sur sa constitution » physique. Rarement il consultait les médecins ; plus rarement encore » il suivait leurs avis. Sa confiance dans sa panacée favorite était iné- » branlable. Il y avait recours dans les affections les plus diverses, per- » suadé qu'aucun des maux qui affligent l'humanité ne pouvait résister à » son action. Les ébranlements énergiques qu'il en recevait étaient con- » sidérés par lui comme des crises salutaires. C'est par ces secousses » violentes qu'il jeta les fonctions de son estomac dans de fréquentes » perturbations, qu'il provoqua une irritation des intestins devenue chro- » nique, et qu'il fit naître les ébranlements nerveux dont les atteintes » le mettaient souvent dans l'impossibilité de se faire entendre.

» Ce n'est pas seulement par son état presque constamment maladif » que Paganini expiait ses succès et sa gloire, car la malignité des en- » vieux le poursuivit, pendant plus de quinze ans, par des imputations » calomnieuses qui laissèrent partout des traces et compromirent son » honneur. On alla même jusqu'à lui imputer des crimes..... » M. Fétis avait déjà consacré sa plume à la défense de l'artiste, en rédigeant une lettre qui parut, il y a près de vingt années, dans plusieurs journaux parisiens. Aujourd'hui l'illustre écrivain a complété cette défense, en y joignant toutes les preuves à l'appui.

PAUL SMITH.

(*La suite au prochain numéro.*)

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire à l'Opéra les *Huguenots*. — Demain lundi, le *Rossignol* et *Vert-Vert*.

*** La *Favorite* a été donnée dimanche dernier. Roger reparaissait dans le rôle de Fernand, qu'il n'avait pas encore chanté depuis son retour d'Allemagne. Il y a retrouvé toute l'élégance et l'énergie dont il a empreint ce personnage. Morelli a très bien chanté le rôle d'Alphonse : Mlle Masson obtient toujours le même succès dans celui de Léonor. Le second acte du *Diable à quatre* terminait le spectacle.

*** L'*Enfant prodigue* est revenu lundi avec Gueymard, Morelli, Obin, Mlle Dameron, Mme Laborde et Mlle Plunkett. La représentation a été fort belle d'ensemble et de détails.

*** C'est *Robert-le-Diable* qui a célébré la soirée du 10 décembre. La salle était comble et il a fallu renvoyer beaucoup d'amateurs. Gueymard, Depassio, Mlle Poinsot et Mme Laborde remplissaient les principaux rôles. Le chef-d'œuvre n'a pas manqué son effet, pas plus sur l'auditoire que sur la recette.

*** Le *Rossignol* et *Vert-Vert* composaient le spectacle de vendredi. Le nouveau ballet s'était reposé pendant quelques jours, et ce repos ne lui a point nui. Mlle Priora n'a pas semblé moins extraordinaire, moins charmante qu'à sa première apparition. C'est une renommée de danseuse qui est en train de grandir et quine s'arrêtera pas en si beau chemin.

*** A bientôt le *Prophète*, avec Mme Tedesco dans le rôle de Fidès.

*** Les études du *Juif-Errant* se continuent sans relâche.

*** *Le Château de la Barbe-Bleue*, suspendu après la première représentation, a reparu jeudi sur l'affiche et sur la scène. Le succès a été le même que le premier jour : tous les artistes ont été rappelés à la fin de l'ouvrage

*** Le *Val d'Andorre* a été repris vendredi. C'est Mme Meyer-Meillet qui joue maintenant le rôle de Rose de Mai, et Mlle Lemaire celui de Georgette. Mlle Révilly a conservé celui de la fermière. Mocker, Battaille, Audran et Jourdan sont aussi toujours à leur poste. Le chef-d'œuvre dramatique et musical a été parfaitement rendu. Mme Meyer-Meillet a surtout montré un talent remarquable de cantatrice et de comédienne.

*** L'Opéra-Comique a commencé les études d'un nouvel opéra de M. Bazin, l'auteur du charmant ouvrage, le *Trompette de M. le Prince*. Le poëme en 2 actes est de M. Sauvage, et les rôles sont distribués à MM. Audran, Herman-Léon, Sainte-Foy, Lemaire, Mmes Meyer-Meillet et Lefebvre.

*** *Ernani* n'a pas quitté l'affiche du Théâtre-Italien. Guasco est décidément un chanteur de premier ordre, un artiste de la bonne école. Sa voix est remplie de charme, et il la pose, la conduit avec un art exquis. Belletti est aussi un chanteur de qualité supérieure. Il donne beaucoup de relief au rôle du vieux Silva, dédaigné jusqu'alors. Quant à Sophie Cruvelli, l'éloge a été épuisé pour elle. Sa physionomie, son allure, sa voix, conviennent mieux à Elvira qu'à Norma ; elle chante sa cavatine d'une manière vraiment admirable, et produit un grand effet dans l'ouvrage tout entier.

*** Indépendamment des débuts de Mme Frezzolini, on parle de ceux de Ferlotti, l'un des meilleurs barytons de l'Italie.

*** La *Figlia del Reggimento* doit être bientôt chantée par Sophie Cruvelli.

*** L'opéra national a trouvé dans la *Perle du Brésil* un bijou précieux, qui pour lui vaut une mine d'or. La foule n'a pas cessé de se porter à cet ouvrage depuis la première représentation.

*** Mme Pauline Viardot, la grande cantatrice, est de retour à Paris et y passera la saison d'hiver. Nous ne pouvons croire que le silence qu'elle s'est imposé depuis quelque temps ne soit pas rompu par elle, non seulement pour ses amis, mais aussi pour le public, qui garde un profond souvenir de son beau talent.

*** Euzet vient de signer un engagement avec le théâtre de la Pergola, à Florence, pour les saisons du carnaval et du carême. Ce chanteur distingué, que Paris rappellera un jour, doit débuter dans le rôle d'Assur, de *Semiramide*, dont l'illustre auteur habite Florence en ce moment.

*** A Marseille, Mlle Heinefetter vient de déployer, dans *Jérusalem*, les grandes qualités dramatiques qui lui ont toujours valu de si brillants succès. Elle a chanté avec un sentiment et une ampleur de style irréprochables, et obtenu une double salve d'applaudissements, et les honneurs du rappel après la polonaise du second acte. Sa voix n'a jamais été plus pure et plus vibrante, sa méthode plus complète; elle a eu des élans magnifiques de passion et d'entraînement.

*** Mme Sontag est attendue à Stuttgardt.

*** Par décrets du président de la République, rendus le 7 décembre 1851, sur la proposition du ministre de l'intérieur, ont été rapportés : 1° l'arrêté du chef du pouvoir exécutif, en date du 29 octobre 1848, et le décret en date du 2 janvier 1850, qui établissaient auprès du ministère de l'intérieur une commission permanente des théâtres; 2° l'arrêté du chef du pouvoir exécutif en date du 29 octobre 1848, qui établissait auprès du ministère de l'intérieur une commission permanente des beaux-arts.

*** M. Fétis père est depuis quelques jours à Paris.

*** Mlle Clauss, la jeune et déjà célèbre pianiste que nous avons admirée l'hiver dernier, mais qu'un douloureux événement avait subitement éloignée de la capitale, y est revenue depuis peu de jours, et il faut espérer que cette fois rien ne l'empêchera d'y faire tout-à-fait connaître le beau talent qu'elle possède.

*** M. Jennaro Perrelli donnera aujourd'hui, à une heure et demie, une matinée musicale dans les salons de Mme Lafontaine, 59, rue Neuve-Saint-Augustin.

*** Voici en quels termes un journal espagnol s'exprime sur le compte de M. Eller, jeune violoniste, dont les premiers pas dans la Péninsule ont été marqués par de brillants succès : — « M. Eller est un jeune homme grave, modeste, parlant peu, aimant son art avec passion. Il mérite le titre de grand artiste, par la flexibilité de ses doigts, l'originalité de ses pensées musicales et le caractère de ses compositions. Il serait trop long de rendre compte aujourd'hui des qualités dominantes de l'artiste qui nous occupe ; mais nous croyons pouvoir dire qu'Eller a atteint, en fait d'exécution, le *nec plus ultra* de toutes les écoles. Cet artiste unit à l'énergie la plus extraordinaire, un sang-froid incomparable, et sait interpréter les divers maîtres avec un talent, une âme qui électrisent. Nous ne doutons pas que cet artiste éminent ne recueille de nombreuses couronnes dans le voyage qu'il se propose de faire dans les principales villes d'Espagne. »

*** Un virtuose jadis célèbre, le flûtiste Sedlaczek, vient de mourir à l'âge de 75 ans; il était au service du prince Esterhazy.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Genève.* — M. Pépin, l'excellent chef d'orchestre, le directeur habile et dévoué, vient de faire au public génevois une agréable surprise. Tenu seulement à faire représenter sur son théâtre l'opéra-comique, il vient d'offrir à ses fidèles et empressés spectateurs l'admirable partition de *Guillaume Tell*. Les artistes ont accepté cette double tâche et l'ont portée en acteurs de talent. M. Azéma est un baryton correct et élégant. Sa voix facile monte sans effort dans le domaine du ténor. Mme Piquet a chanté fort agréablement, et surtout avec une justesse irréprochable. M. Pépin a donc été fort heureux. L'opéra-comique marche de succès en succès, grâce à Mme Piquet, qui vocalise comme une fauvette et chante à ravir l'air du *Concert à la cour*. Les demoiselles Dabbas sont de ravissantes danseuses qui savent à elles seules soulever d'admiration la salle tout entière. M. Pépin tient en maître les rênes de la direction, et grâce à lui tout prospère.

*** *Berlin.* — *Une Aventure de Charles II*, opéra comique, par M. Hoven, a été représenté avec succès au théâtre Wilhelmstadt. — On annonce que M. de Hulsen, intendant des théâtres royaux, doit faire un voyage à Paris et à Londres, pour y étudier l'organisation des principaux établissements dramatiques de ces deux capitales. — Un tableau d'Horace Vernet fait grande sensation ici en ce moment ; c'est une traduction par le pinceau du célèbre lied de Schubert : *Adieu*, si habilement transcrit par Stephen Heller. Au dessus d'un mourant plane l'ange de la mort; dans ses traits respirent une mélancolie douce et ravissante ; dans le fond on voit le ciel qui s'ouvre.

*** *Vienne*, 3 décembre. — La bibliothèque du théâtre du château impérial possédait les partitions autographes d'*Euriantlie*, du *Freischütz* et d'*Oberon*, de Charles-Marie de Weber. La veuve de cet illustre compositeur ayant exposé à l'empereur son désir de faire hommage de ces trois ouvrages aux souverains des pays où ils ont été exécutés pour la première fois en public, S. M. a sur-le-champ déféré à ce vœu, et a fait remettre les trois manuscrits à Mme de Weber, qui vient d'offrir celui d'*Euriantlie* au roi de Saxe, celui du *Freischütz* au roi de Prusse, et celui d'*Oberon* à la reine d'Angleterre.

*** *Francfort-sur-le-Mein.* — La fondation Mozart vient de publier son treizième compte-rendu; le capital s'est accru de 774 florins depuis l'année dernière. Pour la bourse vacante, il y a vingt-quatre compétiteurs.

*** *Munich.* — Pour l'anniversaire de la naissance du roi, on a représenté au théâtre de la Cour : *Antigone*, avec la musique de Mendelssohn.

*** *Cobourg.* — Le duc de Saxe-Cobourg a cédé ses droits d'auteur, pour son opéra : *Casilda*, à son chef d'orchestre, M. Lambert.

*** *Brême.* — Les concerts d'hiver ont repris. Dans la première soirée les sœurs Dulcken ont été vivement applaudies.

*** *Cologne*, 8 décembre. — Le directeur de la police de notre ville vient de prendre une mesure qui, si nous ne nous trompons, est encore sans précédent, et dont certes lui sauront gré tous les amateurs de musique. Une ordonnance, publiée et affichée ce matin, interdit aux musiciens ambulants, aux bandes de musiciens ambulants, aux joueurs d'orgues de barbarie, aux personnes qui montrent des animaux exotiques avec accompagnement de musique, et en général à tous les individus qui font de la musique dans les rues ou sur les places publiques, de faire usage d'instruments discordants ou désaccordés. Les contrevenants, s'ils sont étrangers, seront immédiatement expulsés de la ville; s'ils sont nationaux, ils seront privés de l'autorisation par eux obtenue de la police, et cette autorisation ne leur pourra être accordée de nouveau qu'après qu'ils auront remplacé leurs instruments vicieux par des instruments nouveaux en bon état, ou après qu'ils auront fait réparer convenablement les anciens, opération qui, dans tous les cas, doit être constatée moyennant un certificat délivré par deux hommes de l'art compétents et connus. — Le célèbre pianiste, M. Willmers, vient d'arriver dans notre ville, où il compte donner un concert. Au troisième concert de la Société on a entendu le *Kyrie* et le *Gloria* de la grande messe de Beethoven, et une symphonie nouvelle de M. Derkum, qui a été très-favorablement accueillie.

*** *Saint-Pétersbourg.* — M. Charles Formès, de l'opéra italien de notre

capitale, a reçu de l'empereur Nicolas une bague enrichie de diamants estimée 3,000 fr.

*** *New-York*, 26 novembre. — Une compagnie s'est formée dans notre ville pour y bâtir un théâtre d'opéra italien. Ce projet a été accueilli avec une telle faveur que les listes de souscription que cette compagnie avait ouvertes pour se procurer les fonds nécessaires ont obtenu en une seule matinée des signatures pour 95,000 dollars (475,000 fr.), quoique les dépenses de construction de la nouvelle salle ne fussent estimées qu'à la somme totale de 55,000 dollars (275,000 fr.) Le nombre des personnes qui tous les soirs fréquentent les spectacles, les concerts, les bals et les autres réjouissances publiques à New-York est de 44,000, et les recettes faites par les établissements de cette catégorie s'élèvent, terme moyen, à 21,000 dollars (105,000 fr.) par jour. — La cantatrice anglaise, miss Catherine Hayes, est actuellement à Albany. Elle y a donné son premier concert le 24 de ce mois, et elle a été accueillie avec enthousiasme par le public. — Après une traversée orageuse, le pianiste Jaell a débarqué le 30 octobre à New-York; son premier concert devait avoir lieu à *Treple-Hall*, le 13 novembre.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— **Piano.** Ecole de perfectionnement destinée spécialement aux jeunes artistes et tenue par une des meilleures élèves de Kalkbrenner. — S'adresser pour de plus amples renseignements au bureau de la *Gazette musicale*.

— **Le Traducteur musical**, cet ouvrage, d'une indispensable nécessité pour ceux qui apprennent la musique vocale et instrumentale, et dont la dédicace a été acceptée par M. F. Le Couppey, professeur au Conservatoire national de musique, contient, entre autres choses, la signification technique ou pratique en langue française, d'environ 1,700 mots italiens employés dans les œuvres musicales. Prix : 1 fr. — Se trouve chez les principaux éditeurs de musique de la capitale, et chez l'auteur, rue des Bons-Enfants, 21.

— **Un bon graveur de musique** qui voudrait travailler en Belgique peut s'adresser à M. L. Muraille, marchand de musique, rue de l'Université, 41, à Liége (Belgique).

NOUVEAUTÉS PARUES CETTE SEMAINE CHEZ BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS :

A. TALEXY,
FANTAISIE POUR LE PIANO
SUR
LA DAME DE PIQUE.
Op. 33. — Prix : 7 fr. 50.

Ouverture
DES
DIAMANTS DE LA COURONNE,
DE D.-F.-E. AUBER,
Arrangée
A HUIT MAINS POUR DEUX PIANOS,
PAR
M. DECOURCELLE.
Prix : 12 fr.

L'ASSAUT,
GRAND GALOP MILITAIRE POUR LE PIANO,
PAR
CH. VOSS.
Op. 117. — Prix : 5 fr.

MON ÉTOILE,
GRAND NOCTURNE ROMANTIQUE POUR PIANO,
PAR
CH. VOSS.
Op. 129. — Prix : 6 fr.

HOMMAGE A AUBER,
Caprice pour violoncelle avec accompagnement de piano
PAR
P. SELIGMANN.
Op. 55. — Prix : 9 fr.

UN AN, 10 FR. POUR PARIS ET LA BANLIEUE. **88, rue Richelieu. — 20ᵉ Année.** PROVINCE : UN AN, 12 FR.

JOURNAL DES JEUNES PERSONNES

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION MORALE ET LITTÉRAIRE DE MLLE ULLIAC TREMADEURE.

RÉDACTION.

ÉDUCATION. — INSTRUCTION.

Religion. — Morale en action. — Nouvelles. — Poésie. — Histoire. — Littérature. — Voyages. — Sciences et Industrie. — Economie domestique. — Modes. — Travaux à l'aiguille. — Causeries. — Musique inédite.

Paraissant le 1ᵉʳ de chaque mois à partir de novembre.

Ce charmant recueil justifie pleinement tout ce qu'on est en droit d'attendre de la direction de MLLE ULLIAC TREMADEURE, dont les ouvrages, couronnés par l'Académie française, ont remporté, dans différents concours, tant de prix, de médailles d'or, et sont adoptés par toutes les institutions. — Les dessins des planches nombreuses que publie le *Journal des jeunes personnes*, sont inédits et faits par d'habiles artistes pour ce journal seul. — Envoyer un mandat sur la Poste, à l'ordre de M. le Directeur, 88, rue Richelieu. — Les Messageries font les abonnements sans augmentation de prix. — 5 vol. de la 2ᵉ série sont en vente aux mêmes prix.

Modes dessinées, gravées et coloriées par les meilleurs artistes. — Modèles d'aquarelle. — Tapisseries coloriées. — Grandes planches de Dessins de broderies, crochets, filets, tricots, ouvrages de fantaisie. — Patrons grandeur naturelle de robes. — Confections. — Corsets. — Chapeaux. — Lingeries, etc., etc.

NOUS RECOMMANDONS DE DONNER POUR **ÉTRENNES** UNE QUITTANCE D'UNE ANNÉE
DU
GRAND ABONNEMENT
A LA LECTURE MUSICALE
DE
BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEUR DE MUSIQUE, 103, RUE RICHELIEU,
Au coin du boulevart des Italiens.
UN AN, 30 FR. — SIX MOIS, 18 FR. — TROIS MOIS, 12 FR. — UN MOIS, 5 FR.

Cet abonnement de musique, le plus considérable qui existe, se compose du répertoire COMPLET des œuvres anciennes, classiques et modernes.

L'abonné a à sa disposition :

Les grandes Partitions d'orchestre, les Partitions pour piano et chant, françaises, italiennes et allemandes; les Partitions pour piano seul, à 2 et à 4 mains; des Morceaux de piano seul, à 4 mains, ou concertants avec divers instruments, de tous les auteurs anciens et modernes; enfin, des Ouvertures, Quadrilles, Valses, Polkas, Redowas, etc., etc.

L'abonné reçoit TROIS morceaux, qu'il a le droit de changer tous les jours. Une partition compte pour deux morceaux. Les abonnés de province ont droit à six morceaux. Un service spécial est organisé pour la province.

EN VENTE CHEZ BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

ALBUM

DE

DOUZE ROMANCES

Avec accompagnement de Piano,

PAR

TH. LABARRE ET E. DASSIER,

Pourquoi? | **Serais-je laide?** | **Le Spahis.** | **Elle était là.**
Tout ou Rien. | **Tant mieux, Tant pis.** | **L'Ombre.** | **Loin du pays.**
La Peur. | **Philis.** | **Ange ou Démon.** | **La Sœur des Marguerites.**

Dessins de MM. MOUILLERON, Célestin NANTEUIL, Victor COINDRE et TEICHEL.

UN MAGNIFIQUE FRONTISPICE DE A. VIALON.

PRIX : 12 FR. NET.

ALBUM MUSARD

CONTENANT

CINQ NOUVEAUX QUADRILLES, UNE VALSE ET UNE POLKA

ORNÉ DES PORTRAITS DE MUSARD PÈRE ET FILS. — PRIX : 12 FR. NET.

CHEZ **MANDEVILLE**, 42, RUE VIVIENNE, ET CHEZ **BRANDUS** ET Ce, 40, RUE VIVIENNE, ET 103, RUE RICHELIEU :

ALBUM-BUVARD.

MUSIQUE, GRAVURES, VERS, tout cela accompagne un Buvard disposé avec goût et parfaitement approprié à sa destination. Voilà ce que cette publication élégante et nouvelle présente dans son ensemble ; c'est un Album, c'est un Buvard, selon l'usage qu'on en voudra faire, agréable aux uns, utile aux autres.

Musique : *Confidences d'jeune fille, villanelle pour chant avec accompagnement de piano ; une valse sentimentale ; deux mélodies hongroises ; et une pensée fugitive, pour le piano par* MICHEUX. — **Poésies**, *par* L. H. SAZERAC. — **Gravures :** *Six magnifiques gravures anglaises sur acier.*

Reliure en toile anglaise, prix net, 30 fr. — Relinre riche en maroquin ou en soie, prix net, 40 fr.

Pour paraître du 15 au 20 décembre, chez CHABAL, éditeur, boulevart Montmartre.

ALBUM DE CHANT POUR 1852,

PAR

E. DE HARTOG.

POÉSIE DE GUSTAVE MATIEU ET LOUIS DE RIQLÈS.

AVEC UNE PRÉFACE PAR **MERY**.

Orné de belles lithographies par Célestin Nanteuil et Gustave Janet, et du portrait de l'auteur,

CONTENANT :

1° Le Diable à bord. | 3° Johanna. | 5° Dans ma maison.
2° Le Dimanche au village. | 4° Fleur des champs. | 6° Elle est morte.

Paris, J. MEISSONNIER fils, éditeur-commissionnaire, 18, rue Dauphine :

ALBUM 1852 DE L. CLAPISSON

Paroles de **FRÉDÉRIC DE COURCY.** — Dessins à double teinte de **JULES DAVID.**

CONTENANT :

Les Oiseaux de Notre-Dame. . . . . *Harmonie.*
Le Rossignol et la Guitare . . . . . *Ballade.*
L'Emploi de ma Journée . . . . . *Chansonnette.*
La Voix de l'absence . . . . . *Mélodie.*
La Mère de Famille . . . . . *Simple histoire.*
La Chasse au miroir. . . . . *Chansonnette villageoise.*
Dans les bois . . . . . *Rêverie.*
Les Château de cartes . . . . . *Fantaisie.*
Le Marin à terre . . . . . *Boutade.*
Vous disiez que vous m'aimiez . . . . . *Dialogue sentimental.*

Prix : Riche reliure, 12 f. net. — En velours, 25 fr.

X. BOISSELOT. PARTITION DE **MOSQUITA LA SORCIÈRE,** in-8°. Prix net : **12 Fr.**

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 51. 21 Décembre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres.	Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Petersbourg.	Belizard.
New-York.	Scharfenberg et Lais.
Madrid.	Union artistico-musicale.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Schlesinger, 34, u. d. Linden
» —	Bote et Bock, 12, Jaegerstr.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois.
30 centimes la ligne	pour 3 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Etrennes à nos abonnés. — Exposition universelle de Londres (16e lettre), par **Fétis** père. — Auditions musicales, par **Henri Blanchard**. — Nicolo Paganini, notice biographique de Fétis père, par **Paul Smith**. — Correspondance, Londres. — Nouvelles et annonces.

Les primes que nous offrons cette année à nos abonnés anciens et nouveaux, sont toutes prêtes, et ils peuvent les retirer dès à présent.

Voici en quoi elles consistent :

1° **Quarante Mélodies** de Schubert, en un beau volume de 180 pages, et faisant suite aux **Quarante Mélodies** de Meyerbeer que nous leur avons offertes l'année dernière.

Ce volume contient :

Adieu. — A la mort. — A Mignon. — Les Astres. — L'Attente — Ave Maria. — Barcarolle. — Le Berceau. — Chanson des Chasseurs. — Le Chasseur des Alpes. — La Cloche des Agonisants. — Dans le bosquet. — Le Départ. — Désir. — L'Écho. — Éloge des larmes. — L'Exilé. — Illusion. — Impatience. — La jeune Fille et la Mort. — La jeune Mère. — La jeune Religieuse. — Les Larmes. — Marguerite. — Le Pêcheur. — Les Plaintes de la jeune Fille. — La Plainte du Pâtre. — La Poste. — Regrets. — Le Roi des Aulnes — La Rose. — Rosemonde. — Sérénade. — Sois toujours mes seules amours. — Suleika. — Sur le bord du lac. — La Truite. — Le Vieillard. — Vision. — Le Voyageur.

2° **Album de danse** par Musard, contenant cinq nouveaux quadrilles, une valse et une polka :

Le Palais de Cristal, quadrille des Nations : air allemand, air arabe, air français, air américain, air cosaque. — **Quadrille nouveau** sur la *Favorite*. — **Les Rendez-vous bourgeois**. — **Une Nuit à l'Opéra**, quadrille original. — **La Reine de Chypre**, quadrille inédit. — **Les Lingots d'or**, suite de valses, et **Ouistiti**, polka.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(SEIZIÈME LETTRE) (1).

Monsieur,

Me voici parvenu à l'une des parties les plus difficiles de mon travail sur la situation actuelle de la facture des instruments; situation constatée par l'Exposition universelle où les produits de toutes les nations ont pu être comparés. Il s'agit des orgues, de ces immenses machines où les phénomènes acoustiques les plus divers composent un ensemble et des détails d'effets qui ne peuvent être assimilés d'une manière absolue à ce qu'on remarque dans aucun instrument, ni même dans un orchestre d'instruments à vent.

L'appréciation d'un grand orgue ne peut se faire simplement par l'effet qu'il produit à l'audition, quel que soit d'ailleurs le talent de l'artiste chargé d'en faire valoir les qualités; car cet effet résulte souvent de circonstances étrangères à la construction en elle-même. Non-seulement le local où l'instrument est placé, mais aussi sa position plus ou moins élevée dans ce local, plus ou moins en contact avec les murs de l'église, plus ou moins éloignée du centre du monument, exercent sur l'ensemble et les détails des influences ou favorables ou nuisibles. Il est donc facile de comprendre l'embarras où s'est trouvé le jury de l'Exposition dans l'appréciation des orgues qui ont été soumises à son examen. L'immensité du local, la différence de position des instruments, le désavantage qui résultait pour les uns du voisinage d'étoffes et de tentures, tandis que d'autres recevaient des corps environnants d'utiles répercussions; enfin, les inégalités de proportions entre les plans que s'étaient tracés les facteurs, multipliaient tellement les difficultés pour les juges du concours, que juger simplement sur l'effet était s'exposer à tomber dans de graves erreurs.

D'après ces considérations, il était indispensable d'entrer dans un examen approfondi des systèmes adoptés par les facteurs, des principes qui les avaient guidés, des applications qu'ils en avaient faites, de la bonne ou mauvaise disposition du mécanisme, de la simplicité, de la précision de ses mouvements, de la bonne distribution de la force motrice, c'est-à-dire du vent; de l'harmonie des divers genres de voix ou jeux contenus dans l'appareil, de la variété plus ou moins riche de leurs combinaisons, des moyens plus ou moins faciles et prompts mis à la disposition de l'organiste pour opérer la réunion ou la séparation des jeux; enfin, du choix des matériaux et de l'exécution de l'ouvrage au point de vue des faciles abords de toutes les parties de l'instrument, de la solidité et du fini du travail. Mais, pour juger de tout cela, il faut des connaissances spéciales qui ne se rencontrent que chez les bons facteurs et chez un petit nombre d'organistes. Malheureusement, quel que fût, d'ailleurs, le mérite particulier de chacun des membres du jury, il ne se trouvait dans la composition de cette assemblée qu'une seule personne (M. le chevalier Neukomm), qui eût ces connaissances indispensables. A vrai dire, le jury ne put entrer dans l'examen de l'immensité de détails qu'aurait exigé l'appréciation de chaque instrument envoyé à l'Exposition. Un seul moyen lui restait pour sortir d'embarras; c'était de se montrer prodigue de récompenses. De là vient qu'il a accordé la distinction de la grande médaille à de bonnes et à de mauvaises choses, et qu'il a mis au même rang d'habileté MM. Ducroquet, Gray et Davidson, Hill et fils, et H. Willis. Moins informés encore, les deux autres degrés supérieurs de juridiction ont adopté les conclusions du jury spécial, mettant en pratique la maxime : *J'aime mieux le croire que d'y aller voir.*

Je ne prétends pas me livrer à l'examen des motifs du jugement intervenu dans le concours, car telle n'est pas ma mission. Me plaçant donc dans la position où je serais si j'ignorais ce résultat, je me bornerai à rendre compte des qualités et des défauts que j'ai aperçus, et j'exami-

(1) Voir les nos 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49 et 50.

nerai, dans mes lettres sur les orgues de l'Exposition, ce qu'ils sont, eu égard à l'état actuel de la facture de ce genre d'instruments.

Pour faire comprendre ce que j'ai à dire à ce sujet, il est nécessaire que je fasse un rapide exposé des progrès de la facture de l'orgue depuis le XVIIIe siècle. Ce sera spécialement l'objet de cette lettre.

Ainsi que je l'ai dit tout à l'heure, la bonne facture des orgues a pour conditions principales : 1° une disposition générale et bien conçue de l'instrument ; 2° des proportions exactes dans toutes ses parties ; 3° la simplicité, la solidité et le fini du mécanisme ; 4° une harmonie pure et variée des registres ou voix ; 5° une bonne soufflerie et une bonne distribution du vent pour animer ces jeux à raison de leur diapason et de leur nature ; 6° et enfin une prompte articulation de ceux-ci.

Au commencement du XVIIe siècle, la plupart des orgues étaient fort imparfaites à l'égard de plusieurs de ces conditions. Tous les instruments n'étaient pas construits dans le même système, parce que leur destination était différente. Ainsi, dans l'Allemagne protestante, l'orgue étant destiné à accompagner les voix du peuple chantant les cantiques ou psaumes, et à varier les mélodies de ces chants dans des préludes, avait peu de ces jeux d'un son incisif et mordant qu'on désigne sous le nom générique de *jeux d'anches* ; mais on y trouvait, comme on y trouve encore, beaucoup de jeux de la famille des flûtes, depuis ceux de la plus grande dimension, dans la proportion de 32 pieds pour la note la plus grave, et diminuant de moitié, c'est-à-dire 16, 8, 4 et 2 pieds, dans les jeux qui, conséquemment, s'élevaient d'une, de deux, de trois ou de quatre octaves. Une grande variété a toujours été recherchée par les facteurs allemands. Ils l'obtenaient par la diversité de la matière, du diamètre et de la forme des tuyaux, ainsi que par la manière dont le vent agissait sur ceux-ci.

Dans une partie de la France, au contraire, l'orgue se faisant entendre alternativement avec le chœur, et n'accompagnant pas le chant, on a cherché à donner aux grands instruments beaucoup de puissance sonore par le moyen des jeux d'anches, et l'on a attaché moins de prix aux jeux de détails.

Les grandes orgues allemandes avaient en général, depuis le XVIIe siècle, deux claviers à la main et un clavier de pédales. Ces claviers de pédales, joués par les grands organistes, remplissaient et remplissent encore des fonctions aussi actives que les claviers à la main ; ce qui avait exigé une construction de touches très longues, afin que l'organiste pût passer rapidement d'une note à la note voisine en jouant la première par la pointe du pied et l'autre par le talon, ou à l'inverse. De là vient que les pièces d'orgue à trois claviers, composées par Jean-Sébastien Bach et par les organistes de son école, offrent dans la partie des pédales des passages rapides qui se jouent par les deux pieds de cette manière, et qu'on croirait ne pouvoir être exécutés que par les mains.

En France, les grandes orgues ont toujours eu au moins trois claviers à la main, souvent quatre, et quelquefois cinq. L'art de jouer la pédale étant inconnu aux organistes français, le clavier de ces pédales n'était composé que de marches très courtes, dont on ne se servait qu'avec la pointe des pieds en détachant toutes les notes, ou qu'on employait à faire de longues tenues. Cette inhabileté dans l'art de jouer les pédales obligea les facteurs d'orgues à mettre dans les grands instruments un clavier spécial pour les jeux graves et forts, auquel on donna le nom de *clavier de bombarde*, parce que le jeu d'anches grave appelé *bombarde* se réunissait sur ce clavier avec les trompettes, clairons, et le jeu de combinaison appelé *grand cornet*. Ce clavier s'accouplait avec celui du grand orgue et avec celui de l'orgue d'accompagnement appelé *positif*. Par cette combinaison, on donnait à l'instrument une grande puissance indépendante des pédales. Celles-ci ne s'y adjoignaient que de temps en temps, comme je viens de le dire. Le quatrième clavier à la main était appelé *clavier de récit*. On plaçait en communication avec ce clavier des jeux de *solo*, tels qu'une flûte, un flageolet, un hautbois, un basson ou cromorne, une *voix humaine*, ou d'autres jeux d'une sonorité spéciale, qu'on accompagnait avec des jeux doux sur un autre clavier, ou qu'on faisait dialoguer avec d'autres jeux sur les claviers du grand orgue ou du positif. L'art de ces mélanges et de ces dialogues a toujours été la partie brillante du talent des organistes français. Quand il y avait un cinquième clavier, il servait pour des effets d'écho qu'on obtenait en mettant les jeux de ce clavier sur un sommier placé dans la partie de l'orgue la plus reculée, ou dans une boîte.

En Angleterre, le système d'arrangement des claviers diffère de ceux des orgues allemandes et françaises. La plupart des orgues y ont trois claviers. Dans le rit anglican, le chant des psaumes et des antiennes est accompagné par l'organiste sur un clavier particulier appelé *choir organ* (orgue de chœur). Ce clavier est toujours séparé et indépendant des autres ; aucune communication ne peut être établie entre le clavier du *great organ* (grand orgue), ni avec celui du *swell organ* (orgue de récit), qui se place toujours dans la partie du buffet la plus reculée de la façade, ou dans une boîte séparée. Ce clavier peut se réunir à celui du grand orgue.

Les bons facteurs du XVIIIe siècle se sont attachés à perfectionner l'orgue dans ces divers systèmes, et plusieurs instruments remarquables, particulièrement sous le rapport de l'harmonie et de la puissance des jeux, ont été construits alors et ont eu une grande célébrité : tels ont été le grand orgue de l'abbaye de Weingarten, en Souabe, construit par Gabler, de Ravensbourg ; celui de Harlem, dû à Chrétien Müller (en 1738), et plus tard le grand orgue de Saint-Sulpice de Paris, ouvrage de Clicquot. Dignes d'éloges par l'harmonie des jeux ou par la puissance sonore, ces grands instruments laissaient désirer plus de précision et de fini dans le mécanisme, plus de simplicité dans les moyens.

La construction des soufflets était aussi très-défectueuse, et l'on n'avait pas encore compris l'avantage qu'il y a à diviser le vent pour le distribuer convenablement dans les sommiers, en raison de la dimension et de la nature des jeux qui s'y trouvent placés. On ne connaissait pas encore la balance pneumatique, et l'on n'avait que des notions très-imparfaites des divers degrés de pression et de la charge qui doit peser sur les soufflets, en raison de leur capacité. D'ailleurs, ces soufflets cunéiformes, qui ne s'ouvraient que de trois côtés, avaient de graves inconvénients sous le rapport de l'égalité du vent, à cause de la déviation progressive du centre de gravité. De là provenait qu'un grand nombre de soufflets était souvent insuffisant pour certains instruments, qui seraient aujourd'hui convenablement alimentés, et surtout avec beaucoup plus d'égalité, par un nombre très-inférieur de soufflets construits dans le système perfectionné de nos jours. Un horloger mécanicien anglais, nommé *Cummins*, a porté dans cette partie de l'orgue des améliorations de la plus haute importance, par l'ingénieuse disposition des plis dans des soufflets qui s'ouvrent de quatre côtés. M. John Abbey, facteur d'orgues distingué, né dans le comté de Northampton (Angleterre), appelé à Paris par Sébastien Erard en 1826, pour diriger la construction du bel orgue qu'il mit à l'Exposition de l'industrie l'année suivante, a introduit le premier en France ce système de soufflerie, maintenant adopté par tous les bons facteurs.

Rien de plus important, dans la construction d'un orgue, qu'une bonne soufflerie ; car le timbre des jeux et le bon accord de ceux-ci dépendent de l'égalité de l'air qu'elle comprime. Tout le monde sait que lorsque le vent qui fait résonner un tuyau se renforce, l'intonation de celui-ci monte, et que lorsqu'il diminue, le son baisse. Pour obtenir l'égalité du vent, on a imaginé, dès la fin du XVIIIe siècle, des soufflerie à réservoirs en forme de grands soufflets que des soufflets plus petits alimentent. Cependant ce système n'atteignait pas encore à l'égalité voulue, parce que la pression successive et additionnelle des plis faisait varier la force du vent. Ce système exigeait d'ailleurs des guides ou coulisses qui, par leur frottement, ajoutaient encore à l'irrégularité du vent. Divers perfectionnements apportés successivement à ce système de soufflerie à réservoirs par MM. Cavaillé-Coll père et fils, fac-

teurs à Paris, ont entièrement résolu le problème de la pression égale et constante. Un parallélogramme en fer, de leur invention, établi à chaque soufflet, rend leurs mouvements uniformes. Un système de leviers, également inventé par ces artistes, et qui est établi dans l'intérieur des réservoirs, fait ouvrir les plis simultanément, et la pression variable qu'ils exerçaient auparavant est rendue constante par ce nouveau mécanisme.

A l'égard de la puissance de la pression, il y a d'autres observations importantes à faire. En général, cette pression varie dans les orgues entre 5 et 10 centimètres d'eau, ainsi que MM. Cavaillé-Coll s'en sont assurés dans la vérification d'un grand nombre d'orgues, à l'aide d'un manomètre à eau. Cette pression, suffisante, à la rigueur, pour faire parler des jeux de flûtes appelés communément *jeux à bouche,* ne l'est pas pour les jeux d'anches, surtout dans les octaves élevées : ceux-ci, pour avoir une bonne harmonie, exigent un air plus comprimé. Cependant la plupart des facteurs d'orgue ne tiennent aucun compte de cette observation importante. Chacun d'eux choisit le degré de pression qu'il juge convenable à son instrument, en sorte que la même pression s'applique indifféremment à tous les jeux et à toutes les octaves. Il en résulte que les jeux de flûte sont exposés à être alimentés par un vent trop fort, tandis que les jeux d'anches ont un vent trop faible. De là vient que les jeux de trompette, clairons et autres jeux d'anches perdent dans l'orgue le caractère des instruments dont ils empruntent le nom. Pour atteindre à la puissance d'insufflation par laquelle on obtient certaines notes aiguës du cor et de la trompette, MM. Cavaillé se sont assurés qu'il faut une pression d'air égale à 50 centimètres d'eau.

C'est par suite de ces observations que ces artistes, distingués à bien des titres, ont été conduits à la conception d'un système de soufflerie et de distribution du vent qu'on peut considérer comme une des découvertes les plus importantes qui aient été faites dans l'art de construire des orgues. C'est ainsi que dans leur orgue admirable de l'église de la Madeleine, à Paris, ils ont établi trois degrés de pression : la première et la moins forte agissant sur les sons graves de l'instrument; la seconde, moyenne pour les sons du médium, et enfin, la dernière, élevée à la plus haute puissance, pour les sons aigus. Ce n'est pas tout; car séparant à chaque degré de pression le vent destiné aux tuyaux à bouche et celui qui doit animer les jeux d'anches, par le moyen de doubles laies et de doubles soupapes qui agissent par le même tirage, ces ingénieux artistes ont donné à chacun de ces deux grands systèmes sonores la pression exacte qui convient à chacun.

Je continuerai, dans ma prochaine lettre, l'exposé des progrès de la fabrication des orgues qui ont précédé l'Exposition de Londres, afin de faire comprendre à vos lecteurs ce que je dirai des instruments qu'on a entendus dans celle-ci.

FÉTIS père.

AUDITIONS MUSICALES.

Il est dans les arts de ces talents solides et modestes qui ne jouissent pas de toute la réputation qu'ils méritent. Tel est le compositeur Aimon, qui descend peut-être d'un des quatre preux de Charlemagne, chevauchant sur un seul coursier, assez solide et assez long pour porter, ainsi qu'il le faisait, quatre gaillards de chevaliers armés de toutes pièces. La race dont sortait ce cheval est sans doute éteinte, car on en trouverait difficilement un pour porter notre compositeur, qui est presque gros comme quatre, mais pas assez puissant cependant pour se faire apprécier à sa juste valeur, bien qu'il ait donné jadis à l'Opéra *Isaure ou les Jeux floraux*, qu'il ait écrit plusieurs œuvres instrumentales, telles que symphonies, quintettes, quatuors, d'un excellent style, et qu'il ait même savouré le plaisir de la popularité musicale par une mélodie composée par lui et usée de célébrité dans une pièce de M. Scribe, *Michel et Christine*, qui n'a pas eu moins de retentissement.

M. Aimon avait écrit une partition sur l'*Abufar*, de Ducis, mis en opéra, qu'il a souvent tenté de faire représenter. Par suite d'une tolérance assez extraordinaire envers un compositeur français, l'administration de l'Opéra a permis à ce compositeur de faire entendre cet ouvrage comme *essai* à quelques amis, quelques connaisseurs.

Cette audition a prouvé de quoi est capable l'auteur de la partition d'*Abufar*; elle a montré que M. Aimon comprend bien la scène; que sa mélodie et son instrumentation sont jeunes, vraies et riches. C'est, du moins, ce dont on a pu se convaincre en écoutant une ouverture colorée, écrite par un homme qui connaît toutes les ressources et les effets d'orchestre les plus brillants. Après un chœur d'introduction fort bien traité pour les voix, est venu un air bien dit par M. Marié, puis un charmant duo chanté par le même et Mlle Dussy, dans lequel les voix dialoguent délicieusement avec un dessin de violoncelle qui forme un contre-sujet piquant et on ne peut mieux contrasté. L'air de Pharan, dit par M. Chapuis, est très-remarquable par ses phrases mélodiques bien déclamées, et les effets passionnés de l'instrumentation; et puis est venu un autre duo entre Pharan et Saléma, morceau de scène, de passion qui décèle bien le compositeur dramatique, et fort bien chanté par M. Chapuis et Mlle Masson. Ce large échantillon du savoir de M. Aimon, cette audition qui a eu lieu samedi 13 de ce mois, s'est terminée par un chœur piquant, original et bien dans la couleur orientale de l'ouvrage. Là, encore, l'auteur a prouvé de nouveau qu'il sait faire on ne peut mieux manœuvrer les masses chorales.

L'orchestre, qui a dit, interprété tout cela à première vue, s'est montré, ce qu'il n'a pas toujours été et ce qu'il est maintenant, le premier orchestre de Paris.

Les difficiles diront peut-être : A quoi bon cette audition ? Cette partition n'est-elle pas atteinte et convaincue de rétrospectivité? Cela n'est-il pas d'un style un peu vieux ? Eh mon Dieu, oui ; comme les partitions d'*Iphigénie en Tauride,* de l'*Amant jaloux* et de *Joseph* sont vieilles aussi, mais n'en produisent pas moins beaucoup d'effet au concert ou à la scène. Or, la manière de l'auteur d'*Abufar* est celle de Méhul. Sa partition est d'un style serré, dramatique, sombre et passionné. Donc, si les auditions à l'Opéra ne sont pas une amère dérision, comme disaient naguère les romantiques, nous entendrons l'ouvrage de M. Aimon orné de tous les prestiges de notre première scène lyrique.

— Voici le personnel des virtuoses donnant concert qui semble vouloir se renouveller. A Mlle Madeleine Graever, la pianiste hollandaise au style élégant, ferme et brillant, a succédé M. Gennaro Perrelli, jeune Sicilien et pianiste au jeu net, gracieux et brillant aussi. M. Perrelli, qui s'est fait quelque peu le disciple et l'imitateur de Thalberg, vient de parcourir les villes de la Grèce, non, comme le ténor Néron, pour y imposer son talent, mais pour y faire accepter et applaudir le sien par les Hellènes, libres de leur suffrages. Les habitants de Smyrne, de Syracuse et d'Athènes ont usé avec plaisir de cette prérogative. M. Perrelli a ouvert la séance musicale qu'il a donnée dans le salon de Mme Lafontaine, par le troisième trio de Mayseder, pour piano, violon et violoncelle, dit par lui, MM. Deledicque et Tolbecque.

Mlle Vazelle, qui nous semble aussi une nouvelle venue parmi les cantatrices de concert, a chanté, dans cette matinée, un air de la *Sémiramide*. Celui de la *Sonnambula* nous aurait paru mieux convenir au local, dans lequel la maîtresse de la maison donne des séances intéressantes de somnambulisme. Quoi qu'il en soit, Mlle Vazelle vocalise d'une façon brillante, et pourra figurer un jour ou un soir sur un théâtre italien quelconque. Pourquoi ne citerions-nous pas également M. Robin, chanteur expressif, possesseur d'une bonne voix, et qui entre dans la carrière de la célébrité vocale et concertante? Il a dit : *Mon âme à Dieu, mon cœur à toi*, romance pur sang qui a survécu aux albums de l'an passé. M. Perrelli a exécuté une grande fantaisie sur le *Barbier de Séville*, composée ou arrangée par lui avec beaucoup d'art et de goût; ensuite, il nous a dit deux fort jolies études de sa composition : le *Carillon* et la *Danse albanaise*, qui lui ont valu de justes et nombreux applaudissements; et voilà comme Paris, la France, l'Europe musicale peut-être vont compter un pianiste de plus. Qu'on se le dise, qu'on s'en félicite, et qu'il en profite, lui, pour se créer une réputation, un nom,

pendant le silence de Thalberg et de Liszt, qui semblent avoir accompli leur mission en ce monde musical.

HENRI BLANCHARD.

NICOLO PAGANINI.

Notice biographique, suivie de l'analyse de ses ouvrages et précédée d'une Esquisse de l'histoire du violon, par FÉTIS *père.*

SUITE ET FIN (1).

Chez un peuple à l'imagination vive et superstitieuse, comme le peuple italien, il était tout simple que Paganini fût accusé d'avoir fait un pacte avec le diable. Tartini avait bien rêvé que le diable en personne était venu tout exprès, une nuit, lui donner une leçon de violon et lui dicter une sonate. Ce qu'il y de plus fort, c'est qu'à Vienne il se trouva un *monsieur* au teint pâle, à l'air mélancolique, à l'œil inspiré, qui ne s'étonna nullement du prodigieux talent déployé par l'artiste, car il avait vu distinctement le diable auprès de lui, guidant son bras et conduisant son archet, tandis qu'il exécutait ses fameuses variations, *le Streghe* (les sorcières) !

D'autres affirmaient, en présence de Paganini lui-même, qu'il devait son habileté merveilleuse au séjour de huit années qu'il avait fait dans un cachot, *pour avoir lâchement assassiné son ami, qui était son rival.* Une seule objection jetait par terre ce roman prétendu historique : c'est qu'il n'était guère possible de placer ces huit années de détention, si bien méritée, dans la vie d'un artiste que, depuis son enfance, le public n'avait pas perdu de vue un seul instant, qui s'était toujours promené de ville en ville, armé d'un archet, et non d'un poignard! Mais que voulez-vous? Les hommes sont ainsi faits qu'ils aiment beaucoup mieux expliquer par l'absurde ce qui passe leur intelligence que de ne pas l'expliquer du tout.

La première manière de Paganini — je parle de l'homme et non de l'artiste — fut la prodigalité effrénée, le gaspillage de son talent et des bénéfices qu'il lui rapportait, sa passion du jeu poussée jusqu'à la folie, jusqu'à la privation du plus strict nécessaire, le sacrifice de son violon ! Sa seconde manière fut l'excès opposé. Il gagna des sommes fabuleuses, et n'en vécut pas moins chichement : sa parcimonie était extrême, comme sa sobriété. On pouvait lui appliquer le mot de M. Arnault sur Lemontey : « On l'accusait de se refuser tout; » il eût été plus juste de dire qu'il ne se demandait rien. » Son fils hérita d'une fortune de 2 millions, et du titre de baron, qui lui avait été conféré en Allemagne. Suivant un de nos spirituels confrères, M. Fiorentino, il hérita aussi d'autre chose. Tout jeune encore, il avait été si bien formé, par l'exemple paternel, aux habitudes d'ordre et d'économie, que même chez les autres, il faisait comme Harpagon chez lui, et soufflait les bougies dont il jugeait l'éclairage inutile. Si le jeune homme a continué, ce serait une exception au proverbe : *A père avare enfant prodigue.*

M. Fétis a voulu nous donner un Paganini complet, sans réticence ni complaisance. Il n'a rien dissimulé de ses travers, mais il l'a vengé de la calomnie, et purifié des taches que des envieux, des méchants ou des fous s'étaient complus à répandre sur ses mœurs et son caractère. Il s'est attaché surtout à dessiner les moindres traits dont se compose une physionomie qui, de nos jours, frappa si vivement l'attention de l'Europe entière.

Nous ne résistons pas au plaisir de transcrire encore quelques passages de sa belle et curieuse notice, non moins honorable pour lui que pour l'artiste qui en est le sujet.

« Rien de plus variable que les dispositions morales de Paganini : tantôt sombre et taciturne, il passait plusieurs heures assis sans faire un mouvement et sans proférer une parole; d'autres fois, il s'abandonnait à des excès de gaîté communicative, sans qu'aucun motif apparent eût déterminé l'une ou l'autre de ces dispositions. En général, il était silencieux; mais en voyage, le mouvement de la voiture le rendait causeur. M. Georges Harrys, qui a vécu quelque temps dans son intimité et qui a publié des détails curieux sur sa vie privée (1), dit que le mauvais état de sa santé lui rendait la conversation à haute voix très-pénible ; mais lorsque le bruit des roues sur le pavé devenait assourdissant, alors il parlait haut et vite. Ce n'était pourtant pas l'effet produit sur la généralité des individus par l'aspect riant de la campagne qui le rendait communicatif, car il ne prêtait aucune attention aux beaux paysages qui frappaient ses yeux : aller vite et arriver au but était la seule pensée dont il fût préoccupé; mais il y avait dans le roulement de la voiture un effet physique qui lui rendait la conversation nécessaire. Son état habituel de souffrance ne lui permettait pas de trouver du plaisir à voir un beau pays où vivaient des hommes jouissant du bienfait de la santé. D'ailleurs, il avait toujours froid, et par une chaleur d'été de 22 degrés, il s'enveloppait dans une pelisse fourrée, et se blottissait dans un coin de la voiture, après avoir fait tout fermer hermétiquement. Par une contradiction singulière, cet homme si frileux en voiture faisait tenir chez lui toutes les fenêtres ouvertes : il appelait cela *prendre un bain d'air.* Du reste, il maudissait le climat de l'Allemagne, de la France, et surtout de l'Angleterre, disant qu'on ne peut vivre qu'en Italie. Le voyage lui était très-pénible, parce qu'il souffrait presque constamment de douleurs d'entrailles : de là son désir d'arriver vite. Dans les angoisses qu'il ressentait, sa pâleur habituelle était remplacée par une teinte livide et verdâtre. Lorsque le bienfait du sommeil lui venait au milieu de ses souffrances, il en jouissait avec délices, et quelquefois il dormait deux ou trois heures consécutives. Ce sommeil était suivi de beaucoup de gaîté à son réveil. Arrivé aux relais, il restait dans sa voiture ou se promenait pendant qu'on changeait les chevaux, mais il n'entrait jamais dans une auberge ou dans une maison de poste avant d'être à l'endroit qu'il avait marqué pour le but de son voyage. Avant de monter en voiture, il ne prenait ni thé, ni café, mais un potage ou une tasse de chocolat; si le départ avait lieu de grand matin, il partait à jeun, et quelquefois il passait ainsi la plus grande partie de la journée. Son bagage lui causait peu d'embarras, car il n'était composé que d'une petite caisse délabrée dans laquelle il mettait son précieux violon de Guarneri, ses bijoux, son or et un peu de linge fin, d'un sac de nuit et d'un étui à chapeau; tout cela se plaçait dans l'intérieur de la voiture. Indifférent à tout ce qui tient au confortable de la vie, il donnait aussi fort peu de soin à sa toilette. Toute sa garde-robe aurait pu tenir dans une serviette. A l'égard de ses papiers, plus importants que ceux de beaucoup d'hommes d'affaires, par les grandes valeurs qu'ils représentaient, il les renfermait tous dans un petit portefeuille rouge, qui contenait en même temps les calculs de toutes ses affaires. Lui seul pouvait déchiffrer les hiéroglyphes de cette Babel de comptabilité, où l'on trouvait pêle-mêle Vienne et Carlsruhe, Berlin, Francfort et Leipzig, recette et dépense, chevaux de poste et billets de concerts. Pour lui, il se retrouvait à merveille dans ce labyrinthe. Assez ignorant en arithmétique, il s'était fait des méthodes particulières de calcul qui ne le laissaient jamais en défaut.

» Dans les auberges de la route, Paganini se contentait de tout ce qu'il trouvait. Il lui était indifférent qu'on le mît dans une mansarde ou dans une chambre élégante, qu'on lui donnât un bon ou un mauvais lit, pourvu que son logement fût éloigné du bruit. *J'ai bien assez de bruit dans les grandes villes,* disait-il; *je veux me reposer en route.* Son souper consistait en quelques mets légers ; souvent même il ne prenait qu'une tasse d'infusion de camomille, après quoi il se couchait et dormait d'un profond sommeil jusqu'au matin. Cependant, environ quinze ans avant sa mort, il fut atteint du principe de la phthisie laryngée qui le conduisit au tombeau; une toux convulsive le réveillait souvent; mais à peine la crise était-elle passée, que déjà il était rendormi.

» Le prisonnier d'État le plus sévèrement gardé n'a pas une vie plus monotone, plus ennuyeuse que celle à laquelle Paganini se condam-

(1) Voir le numéro précédent.

(1) *Paganini in seinem Reiswagen und Zimmer*, etc. *Aus einem Reisjournale.* Brunswick, 1830.

nait chez lui; néanmoins, il ne sortait de sa chambre qu'à regret, se plaisant dans la solitude la plus absolue. Beaucoup de personnes croyaient que son violon était pour lui une occupation constante; loin de là, il n'y touchait jamais, à moins que ce ne fût pour l'accorder avant d'aller au concert ou à la répétition. *J'ai assez travaillé pour acquérir mon talent*, disait-il, *il est temps que je me repose.* On sait l'anecdote d'un Anglais, amateur passionné du violon, qui, voulant surprendre le secret des études du grand artiste, le suivit pendant six mois dans ses voyages, se logeant dans les mêmes hôtels, et, autant que cela était possible, dans un appartement contigu au sien. Mais en vain espérait-il qu'un jour il pourrait l'entendre dans l'étude intime de quelque difficulté; le silence le plus profond régnait toujours dans la chambre du virtuose. Un jour enfin, on arrive dans un hôtel où les deux appartements de l'artiste et de l'amateur n'étaient séparés que par une porte condamnée. Un coup d'œil jeté par le trou de la serrure de cette porte faillit faire pâmer d'aise le curieux amateur, lorsqu'il vit en face de lui Paganini assis sur un canapé, et occupé à tirer le précieux violon de son étui. Il ne doutait pas de son bonheur lorsqu'il le vit porter le violon à l'épaule; néanmoins le silence ne fut pas interrompu, car Paganini, qui sans doute s'occupait de la composition d'un morceau nouveau, se contenta de promener sa main gauche sur le manche de l'instrument, pour calculer les positions, sans se servir de l'archet, après quoi le violon fut remis dans sa caisse sans qu'un son se fût fait entendre. Désespéré, l'Anglais renonça à ses voyages infructueux et retourna chez lui. »

Paganini ne savait que la musique : il n'avait appris que la musique. Jamais il n'ouvrait un livre, et ne lisait dans les journaux ce qui le concernait personnellement. Défiant, taciturne, aimant à passer des soirées entières dans l'obscurité, il ne cédait qu'avec peine aux invitations qui l'appelaient dans le monde; mais il se plaisait dans un cercle intime, s'amusait des jeux de société, de proverbes, et bien qu'il eût l'habitude de se coucher à dix heures et demie, il pouvait rester fort tard dans un salon où l'on ne semblait pas s'occuper de lui.

Le matin du jour où il donnait un concert, il était sérieux, pensif : il ne faisait rien, et restait immobile. A la répétition, il se contentait de marquer les points d'orgue, en jetant négligemment quatre ou cinq notes, et en disant aux musiciens avides de l'entendre : « *Et cætera, messieurs!* » Ses dispositions physiques n'étaient pas toujours également bonnes. Il disait quelquefois : « *Si j'étais à Paris je ne donnerais pas concert aujourd'hui.* » Quelquefois encore il reprenait ses avantages, et disait naïvement à ses amis : « *J'ai mieux joué à la fin qu'au commencement.* » Rentré dans son hôtel, il allait gaîment se joindre aux convives de la table d'hôte, et soupait de bon appétit.

Paganini ne voulait pas publier ses œuvres. Le célèbre éditeur, Troupenas, fit le voyage d'Angleterre en 1834 pour traiter de la propriété de ses manuscrits; mais l'artiste les mettait à si haut prix que dix ans de vogue n'auraient pu en couvrir le chiffre. Il avait eu aussi la bizarre idée de faire paraître d'abord sa musique arrangée pour le piano. Le catalogue de ses compositions originales, conservées par son fils, renferme vingt-quatre numéros; par malheur, beaucoup de ces compositions sont incomplètes, et celles auxquelles il ne manque rien ne dépassent pas le nombre neuf. On y regrette l'absence du beau concerto en *ré* mineur écrit pour Paris et exécuté dans la salle de l'Opéra le 25 mars 1831, ainsi que la grande sonate militaire sur la quatrième corde et des variations sur le thème : *Nel cor più non mi sento.*

Après avoir achevé le portrait de l'artiste, restait à faire l'analyse de ses œuvres. Qui mieux que M. Fétis pouvait se charger de cette tâche? Aussi l'a-t-il remplie avec autant de conscience que de lumières et de talent. Nous ne louerons pas cette appréciation tout-à-fait supérieure, mais nous en copierons textuellement la conclusion.

« Si l'on considère l'éclat des succès de Paganini, l'immense popularité de son nom, et l'influence qu'il a exercée sur le talent de quelques violonistes célèbres de la jeune école, on comprendra le haut intérêt qui s'attache à la publication des œuvres par lesquelles ce grand artiste a excité de si vives émotions. Toutefois, l'on n'aura, par ces considérations, qu'une idée fort imparfaite de l'importance de cette tardive publication. C'est par l'examen seul de ces productions qu'on peut en comprendre la valeur. Il y a vingt ans environ que tous les violonistes formaient des vœux ardents pour que ces œuvres vissent enfin le jour, se persuadant que chacun pourrait faire avec elles *du Paganini*, et se poser, sinon en émule, au moins en élève de cet homme illustre; mais personne ne s'est douté des vérités qui se manifesteraient par la mise en lumière des secrets de sa musique; personne n'a pu prévoir combien cet homme grandirait quand on aurait sous les yeux les prodigieuses difficultés qu'il exécutait en se jouant. On lui avait pris à la hâte quelques-uns des effets les plus faciles à imiter, et l'on se croyait en possession du mystère de son talent! Que d'illusions à ce sujet seront dissipées par l'examen et par l'étude de ces œuvres si longtemps attendues! Certes, je ne veux pas parler des effets simplement curieux par lesquels Paganini éblouissait le vulgaire; de ces cordes alternativement pincées et touchées par l'archet; du fréquent emploi des sons harmoniques; des modifications d'accord de l'instrument, et de mille combinaisons dont le mérite consistait surtout dans une exécution parfaite: ces choses-là n'auront jamais qu'une existence exceptionnelle et ne s'introduiront pas dans la musique sérieuse. D'ailleurs, la sagacité de Guhr, violoniste habile et chef intelligent de l'orchestre du théâtre de Francfort, a pénétré jusqu'à un certain point dans le secret de ces choses et en a assez bien exposé la théorie dans un ouvrage spécialement destiné à ce objet (1). Ce qui m'a frappé à la lecture des manuscrits de Paganini, ce qui l'a placé dans mon opinion bien plus haut qu'il n'y était avant cette lecture, c'est la conviction que jamais artiste n'a poussé si loin le mécanisme de l'art; jamais violoniste ne l'a égalé dans la difficulté vaincue; jamais, enfin, tant de variété n'a été introduite dans les traits brillants. La double corde, par exemple, qui, même pour les violonistes renommés, est toujours une épreuve difficile sous le rapport de la justesse et de la précision; surtout quand la main gauche descend à sa position naturelle, la double corde joue le rôle le plus important dans les traits les plus rapides de ses compositions. Il en varie à chaque instant les intervalles, tantôt en tierces, tantôt en sixtes, en octaves, en dixièmes; passant avec rapidité d'une espèce d'intervalle à une autre; franchissant de grandes distances, toujours en double corde, avec la plus grande sûreté, et ne laissant jamais l'apparence du doute sur la parfaite justesse de l'intonation. Sa main était un compas géométrique qui divisait le manche du violon avec une exactitude méthodique, et ses doigts tombaient toujours avec aplomb aux points justes où devaient se trouver les intonations des intervalles de la double corde. Je ne parle pas des variétés de coups d'archet par lesquels il compliquait les difficultés de cette espèce, je n'examine que les traits de double corde en eux-mêmes : or, je dis que ces traits, qui n'étaient qu'un jeu pour Paganini, seront inexécutables pour tout autre violoniste, quel qu'il soit, s'il veut les rendre avec la rapidité de mouvement et la perfection de justesse qu'y mettait l'auteur. Comme étude, c'est un monde nouveau ouvert à la persévérance des jeunes artistes : le résultat sera l'acquisition d'une sûreté qui n'existe que pour un très-petit nombre de virtuoses, et l'augmentation des ressources de l'instrument.

» Peut-être demandera-t-on quelle sera l'utilité d'introduire de nouvelles difficultés dans l'art. On objectera avec raison que le but de la musique n'est pas d'étonner par des difficultés vaincues, mais de charmer par le sentiment. Certes, ce n'est pas moi qui m'élèverai contre ce principe; mais je ferai remarquer, d'une part, qu'on n'empêchera jamais certains artistes d'exception de chercher le triomphe de leur talent dans leur habileté à vaincre les choses dont l'exécution est périlleuse, ni le public d'applaudir l'heureux résultat de leurs efforts;

(1) *Essai sur l'art de jouer du violon*, par Paganini. Mayence, Schott; Paris, Schonenberger.

d'autre part, que l'étude des choses les plus difficiles conduit à la sûreté dans ce qui est plus simple. Si un violoniste parvenait à jouer avec une parfaite justesse et dans le mouvement convenable les traits des concertos de Paganini, à plus forte raison aurait-il une imperturbable sûreté dans la musique ordinaire.

» D'ailleurs est-il bien certain que ce serait un mal d'introduire dans le concerto de violon ces traits dont les formes sont à la fois nouvelles et variées ? Il faut bien l'avouer, admirables par le sentiment, les concertos de Viotti n'ont de partie faible que dans le défaut de variété des traits rapides; on peut en dire à peu près autant de tous les concertos connus. Évidemment l'art est borné, dans ce genre de composition, à des choses qui ne peuvent être considérées comme le dernier mot de l'habileté de l'artiste : on peut oser davantage, et il faut qu'on ose surtout par des moyens variés. Qu'on étudie donc les hardiesses heureuses de Paganini, et l'on verra bientôt qu'on y aura gagné quelque chose. »

PAUL SMITH.

CORRESPONDANCE.

Londres 13 décembre 1851.

Jullien a terminé, vendredi soir, la saison la plus brillante et la plus fructueuse qu'il ait jamais eue depuis le commencement de ses concerts, il y a dix ans, au théâtre du Lyceum. Comme chaque année, c'était un bal masqué qui faisait la clôture de ces réunions populaires. Le Palais de Cristal a été pour beaucoup dans le succès immense de Jullien ; car Londres est encore rempli d'étrangers venus de tous les coins du monde. Il n'a eu cette fois ni *military bands*, ni *french drummers* ; seulement un magnifique orchestre, qu'il a dirigé avec son énergie connue, dans l'exécution des œuvres des grands maîtres de l'école allemande, mises en relief par des compositions légères empruntés au répertoire de la danse, et dans ce nombre quelques attrayantes nouveautés de la composition de Jullien lui-même.

La *Sacred Harmonic Society* a déjà recommencé à Exeter-Hall, et a donné deux concerts. Au premier, on a exécuté les *Saisons* de Haydn. Les critiques de la presse de Londres, et notamment le *Times*, en accordant de justes louanges à la superbe exécution du chef-d'œuvre de Haydn, comme quelques-uns appellent les *Saisons*, protestent contre l'inconvenance et presque l'*illégalité* de produire un tel ouvrage dans une société qui, d'après sa constitution, doit se borner aux *oratorios* sacrés. Les *Saisons* ont été bien reçues, néanmoins. Il y a eu beaucoup d'applaudissements et deux *bis*, le chœur de chasse (partie III), exécuté avec un ensemble foudroyant, et une ballade avec chœur, quasi-comique : *There was a squire, as I've heard say*, chantée par miss Birch. Notez que les applaudissements et les *bis* ont été abolis par le vote unanime du Comité, le désir de la majorité d'abonnés et l'approbation unanime de la presse. Il n'est guère probable que l'on répète les *Saisons* de Haydn. Le *Messie* a été donné vendredi soir, devant une foule immense. Le chef-d'œuvre de Hændel a été exécuté avec un respect profond. Les chanteurs, miss Birch, miss Dolby, MM. Lockey et Philips, ont montré leur habileté ordinaire. Costa continue à diriger l'exécution des *oratorios*. La première fois, son apparition dans l'orchestre a été le signal de chaleureux applaudissements et *vociferous cheers*, comme disent les journalistes anglais, dans toute la salle.

Une nouvelle Société de concerts de musique vocale, sous le titre de : *London Thursday Concerts*, a inauguré ses séances jeudi soir. Le but principal de ces concerts est de faire valoir les glees, madrigaux, et autres compositions vocales des maîtres anglais, et surtout les anciens. Il n'y a pas beaucoup de chances pour le succès.

L'*Orchestral Society*, sous la direction de M. Hullah, qui, avec une constitution semblable à celle des concerts de la *Société des concerts* de Paris, devait rivaliser, à Saint-Martin' Hall, avec les fameux concerts *Philarmonic*, au Hanover Square Rooms, est morte subitement, sans que le public ni les abonnés sachent pourquoi. Il paraît qu'il y a eu trahison dans les conseils. Le fait est que les artistes musiciens de Londres n'ont jamais eu et n'auront jamais ce qu'on appelle l'*esprit de corps*.

Décidément, M. Bunn a renoncé à son projet d'opéra anglais, et commencera avec une troupe de comédie. Balfe est à Londres depuis quelques jours. Sivori et Bottesini, également fameux comme violon et contre-basse, accompagneront Jullien dans sa tournée provinciale, qui commencera à la fin de ce mois-ci. Piatti, le célèbre violoncelle, l'autre soleil des concerts à Drury-Lane, restera à Londres. Il a accepté la place de premier violoncelle au concert de la *Sacred Harmonic Society*, que le vétéran Lindley a définitivement abandonnée. Lindley a joué pendant cinquante-six ans sur le même pupitre que feu Dragonetti, le fameux contrebassiste, dans toutes les grandes réunions musicales de Londres et des provinces, et au théâtre de Sa Majesté. Après soixante ans de service, M. Lindley peut se retirer avec honneur, surtout avec un successeur aussi digne que Piatti.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*.

*** Les *Huguenots* ont été joués dimanche dernier. Gueymard, Obin, Mmes Poinsot, Laborde et Marie Dussy en remplissaient les principaux rôles.

*** Le lendemain, lundi, le *Rossignol* et *Vert-vert* composaient le spectacle.

*** L'événement de la semaine à l'Opéra, c'est le début de Mme Tedesco dans le rôle de Fidès du *Prophète*. Après Mme Viardot, qui l'a créé d'une manière si admirable, et l'Alboni, qui en a refait la physionomie à son usage, Mme Tedesco est venue, et, comme cela devait être, elle s'est placée beaucoup plus près de la seconde que de la première. Son chant et son jeu rappellent singulièrement ceux de l'Alboni, souvent avec avantage. La richesse de sa voix se déploie magnifiquement dans l'arioso du second acte, dans l'invocation et la grande scène du quatrième, dans l'air et le duo du cinquième. Mme Tetesco s'est montrée dramatique et pathétique dans plusieurs parties de ce beau rôle ; son succès a été complet. Roger n'en a pas moins obtenu dans celui de Jean de Leyde, sa première création lyrique. La représentation a été fort belle dans son ensemble, et le public était nombreux.

*** *Sapho*, opéra en trois actes, de MM. Emile Augier et Gounod, a été repris vendredi. C'est Mlle Masson qui chantait le rôle créé par Mme Viardot. Gueymard, Mlle Poinsot, Brémond et Aymès remplissaient les autres rôles. L'ouvrage a été revu et diminué ; le personnage d'Alcée en a été retranché sans aucun dommage pour la partie musicale.

*** Le *Château de la Barbe bleue* continue son succès des premières représentations. Pendant la semaine dernière, il a alterné avec le *Val d'Andorre*, dont la reprise a eu lieu tout récemment.

*** Sophie Cruvelli a voulu s'essayer à son tour dans la *Figlia del Reggimento*, ce rôle qui séduit toutes les cantatrices étrangères et françaises. Elle a trop de talent et trop l'habitude du succès pour que nous lui disions que sa tentative a été complétement heureuse. Après Mme Sontag, il était difficile de produire beaucoup d'effet, et Sophie Cruvelli n'a pas égalé son illustre devancière. La musique légère ne convient pas à sa voix pathétique; le costume d'Elvira sied mieux à sa personne que celui de Marie. Les autres rôles étaient remplis, comme l'année dernière, par Calzolari et Ferranti, qui s'en acquittent avec un vrai talent.

*** Le premier jour de cette reprise, l'orchestre était conduit par M. Charles Eckert, et c'était son début à Paris dans cette mission difficile. Le jeune artiste a prouvé qu'il possédait toutes les qualités essentielles d'un bon chef : l'aplomb, la précision, la chaleur communicative ; pour les produire, il ne lui fallait qu'une occasion.

*** *Ernani* a succédé hier samedi à la *Figlia del Reggimento*.

*** Mme Frezzolini doit débuter bientôt dans *Beatrice di Tenda*, et Ferlotti, le baryton, dans *Maria di Rohan*.

*** La *Perle de Brésil* exerce une grande influence sur les recettes de l'Opéra-National. On a repris le *Désert*, premier titre de gloire de Félicien David, et on l'exécute alternativement avec l'opéra du même compositeur

*** Il est question de réduire la perception du droit des indigents. dans les théâtres de 11 0/0, taux actuel, à 3 0/0.

*** Un changement s'est opéré dans le bureau des théâtres, au ministère de l'intérieur : M. Lassabathie en a été nommé chef, en remplacement de M. Bazenerye, appelé à d'autres fonctions ; M. Camille Doucet succède, comme sous-chef, à M. Lassabathie

*** Mme Viardot part aujourd'hui pour l'Ecosse avec sa famille. Elle se propose d'y passer la saison d'hiver

*** Le concert, si impatiemment attendu, que doit donner Ernst, le célèbre violoniste, aura lieu, le 15 janvier, dans la salle de M. Henri Herz.

*** Mlle Clauss promet également de se faire entendre dans le cours de la saison.

*** Mlle Caroline Duprez a fait ses adieux au public de Bruxelles le mardi 16 décembre. Elle est de retour à Paris avec son père, l'illustre ténor.

*** Le jeune pianiste français, Emile Forgues, dont nous avons souvent mentionné les brillants succès en Espagne, vient d'être nommé chevalier de l'ordre royal d'Isabelle la Catolique. Son intention est de passer la saison musicale à Paris.

*** Nous recommandons spécialement à tous ceux qui veulent se former à l'art du chant, le IIe livre de vocalises composées par M. Bordogni, le célèbre professeur. Ces vocalises très-faciles sont à la portée de toutes les voix, et forment l'introduction obligée des recueils du même genre, publiés par le même auteur, et jouissant d'une popularité européenne.

*** Il vient de mourir à Vienne un *virtuose* sur l'orgue de barbarie dont la succession s'élève à plus de 6,000 florins.

*** Dans une mansarde de la rue Saint-Martin demeurait un vieillard nommé Etienne D., qu'on entendait souvent jouer du violon, et qui paraissait en proie au plus grand dénûment. Personne ne faisait attention à lui, et il évitait soigneusement toute relation avec le voisinage, éludant les questions que parfois on lui adressait dans un but d'humanité. Depuis quelques jours, les locataires de la maison se plaignaient d'exhalaisons infectes dont on ne pouvait découvrir le foyer. A la fin on s'aperçut qu'elles provenaient de la chambre du vieillard. Le commissaire de police fut averti et fit ouvrir la porte par un serrurier. On trouva le corps d'Etienne D. étendu sur son grabat, dans un tel état de décomposition, que le médecin chargé de l'examiner déclara que la mort devait remonter à vingt ou vingt-cinq jours. Il constata qu'elle avait eu lieu par asphyxie. On trouva près du cadavre une lettre ouverte, dont nous reproduisons textuellement le contenu : « Jadis j'avais du talent; j'ai occupé dans la musique de nos premiers théâtres les premières places. Je me souviens des beaux jours de l'Opéra-Comique, alors que, dédaignant le fracas de notre musique actuelle, on faisait de l'harmonie sentimentale qui portait à l'âme et au cœur. J'ai beaucoup gagné d'argent et j'ai vécu en artiste... largement. Aussi vais-je mourir comme beaucoup d'artistes... de misère. Si jamais vous lisez la lettre du vieux musicien, qu'elle vous serve de leçon! Jeunes gens qui avez du talent, mettez en usage ce vieux proverbe : « Il faut conserver une poire pour la soif. » Je l'ai oublié et je suis malheureux. Certes, la pitié des artistes me serait venue en aide ; mais j'avais trop d'orgueil. J'aurais rougi d'aller me rappeler aux souvenirs de ceux qui m'avaient connu aux jours de ma prospérité. J'ai mieux aimé, pouvant à peine tenir mon archet, à cause de mon grand âge, me faire saltimbanque, musicien ambulant! Par ce moyen, je me suis procuré le nécessaire; mais chaque jour me rend plus inhabile. J'avais compté sur la bonté de Dieu! J'espérais le gain du billet des lingots. Je n'avais pu prendre qu'un seul numéro, 4,947,989. S'il m'avait produit le plus faible lot, j'aurais paisiblement terminé mes jours ; mais puisque Dieu en a décidé autrement, je me résigne à mourir. Priez pour le vieux musicien. »

*** On exécutera jeudi prochain, jour de Noël, à Saint-Thomas-d'Aquin, à 10 heures, une nouvelle messe en musique à quatre voix, de la composition de M. Joseph Franck, organiste de ladite paroisse, maître de chapelle et professeur de musique au collége Stanislas.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — Le 18 décembre, jour anniversaire de la naissance de Ch.-Marie de Weber, les théâtres allemands ont représenté une des œuvres du grand compositeur. Le Théâtre-Royal a choisi le *Freischütz*, qui a été joué avec des décors et des costumes neufs.

*** *Francfort-sur-le-Mein.* — Le *Démon de la nuit*, opéra en deux actes, de M. Rosenhain, vient d'être joué sur notre théâtre avec un brillant succès. Dans l'espace de huit jours, on l'a déjà donné trois fois, ce qui est chose rare dans notre ville. Le compositeur a recueilli les suffrages unanimes du public. Tous les morceaux ont été chaudement applaudis, et, à la fin de l'ouvrage, on a rappelé le compositeur et tous les artistes qui ont concouru à l'exécution. Mme Anschütz-Capitaine a rempli le rôle de Mathilde avec un talent hors ligne; le duo du premier acte et surtout l'air du second acte ont enlevé la salle entière ; des bravos unanimes l'ont obligée à le répéter.

*** *Stralsund.* — Notre petite ville vient aussi de monter le *Prophète*. La direction a grandement fait les choses et le succès a été immense.

*** *Barcelone*, 13 décembre. — *Linda di Chamouni*, *Corrado d'Altamura* et *Gemma di Vergi*, ont été repris sans succès : tous les artistes ont paru faibles, excepté Mazetti, basse comique *Il Domino nero*, médiocre opéra de Lauro Rossi, a fait fiasco : le même chanteur Mazetti et Mlle Rapazini, chanteuse agréable, quoique inégale, ont seuls échappé au naufrage.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— **Piano.** Ecole de perfectionnement destinée spécialement aux jeunes artistes et tenue par une des meilleures élèves de Kalkbrenner. — S'adresser pour de plus amples renseignements au bureau de la *Gazette musicale*.

— **Le Traducteur musical**, cet ouvrage, d'une indispensable nécessité pour ceux qui apprennent la musique vocale et instrumentale, et dont la dédicace a été acceptée par M. F. Le Couppey, professeur au Conservatoire national de musique, contient, entre autres choses, la signification technique ou pratique en langue française, d'environ 1,700 mots italiens employés dans les œuvres musicales. Prix : 1 fr. — Se trouve chez les principaux éditeurs de musique de la capitale, et chez l'auteur, rue des Bons-Enfants, 21.

24 NOUVELLES VOCALISES TRÈS-FACILES,

A LA PORTÉE DE TOUTES LES VOIX,

Servant d'introduction aux dix premiers livres de ses vocalises,

PAR

MARCO BORDOGNI.

XIe LIVRE. — PRIX : 20 FRANCS.

Propriété de Mme Morand, en vente chez Brandus et Cie, et chez tous les marchands de musique.

EN VENTE CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

ALBUM

DE

DOUZE ROMANCES

Avec accompagnement de Piano,

PAR

TH. LABARRE ET E. DASSIER,

Pourquoi? — **Tout ou Rien.** — **La Peur.** — **Serais-je laide?** — **Tant mieux. Tant pis.** — **Philis.** — **Le Spahis.** — **L'Ombre.** — **Auze ou Démon.** — **Elle était là.** — **Loin du pays.** — **La Sœur des Marguerites.**

Dessins de MM. MOUILLERON, Céleslin NANTEUIL, Victor COINDRE et TEICHEL.

UN MAGNIFIQUE FRONTISPICE DE A. VIALON.

PRIX : 12 FR. NET.

ALBUM MUSARD

CONTENANT

CINQ NOUVEAUX QUADRILLES, UNE VALSE ET UNE POLKA

ORNÉ DES PORTRAITS DE MUSARD PÈRE ET FILS. — PRIX : 12 FR. NET.

Pour paraître du 15 au 20 décembre, chez CHABAL, éditeur, Boulevart Montmartre.

LES MEILLEURES ETRENNES

COLLECTION DE PARTITIONS POUR PIANO ET CHANT,

Format in-8°

PUBLIÉES PAR BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS, 105, RUE DE RICHELIEU, ET 40, RUE VIVIENNE,

RÉPERTOIRE DES CHEFS-D'OEUVRE DE :

AUBER.

Actéon	8 » net.	Le Domino noir	12 » net.	La Muta di Portici (en italien)	20 » net.
L'Ambassadrice	12 » net.	Le duc d'Olonne	12 » net.	La Neige	8 » net.
La Barcarolle	12 » net.	La Fiancée	12 » net.	La Part du Diable	12 » net.
La Bergère châtelaine	8 » net.	Fra Diavolo	12 » net.	Le Philtre	12 » net.
Le Cheval de Bronze	12 » net.	Haydée	12 » net.	Le Serment	12 » net.
Le Dieu et la Bayadère	12 » net.	Lestocq	12 » net.	La Sirène	12 » net.
Les Diamants de la couronne	12 » net.	La Muette de Portici	15 » net.	Zanetta	12 » net.
				Zerline	15 » net.

HALÉVY.

La Dame de Pique	15 » net.	La Fée aux Roses	15 » net.	Le Val d'Andorre	15 » net.
L'Eclair	12 » net.	Les Mousquetaires de la Reine	15 » net.	La Tempesta	12 » net.

MEYERBEER.

Il Profeta, avec paroles italiennes et allemandes	20 » net.
Roberto il Diavolo, avec paroles italiennes et allemandes	20 » net.
Gli Ugonotti, paroles italiennes	20 » net.
Quarante mélodies à une et deux voix	12 » net.

ROSSINI.

Guillaume Tell, paroles françaises	20 » net.
Robert Bruce, paroles françaises	15 » net.
Moïse, paroles françaises	15 » net.
Le Comte Ory, paroles françaises	15 » net.

Adam. — Giralda	15 » net.
— Le Postillon de Lonjumeau	8 » net.
Bazin. — Le Trompette de Monsieur le Prince	7 » net.
Bach (J.-S.). — La Passion	10 » net.
Beethoven. — Fidélio	7 » net.
Bellini. — La Sonnambula	10 » net.
Cherubini. — Les Deux journées	8 » net.
— Lodoïska	8 » net.
Devienne. — Les Visitantines	7 » net.
Donizetti. — La Favorite	15 » net.
— La Favorita, en italien	15 » net.
Gluck. — Iphigénie en Tauride	7 » net.
— Iphigénie en Aulide	7 » net.
Gretry. — Richard-Cœur-de-Lion	7 » net.

Hérold. — Le Pré aux Clercs	12 » net.
Louis (N.). — Marie-Thérèse	15 » net.
Mendelssohn. — Paulus (Conversion de Saint Paul)	8 » net.
— Elie	15 » net.
Nicolai. — Il Templario	8 » net.
Nicolo. — Cendrillon	8 » net.
— Jeannot et Colin	8 » net.
— Joconde	8 » net.
— Les Rendez-vous bourgeois	7 » net.
Saccini. — Œdipe à Colone	7 » net.
Weber. — Freischütz, avec récitatifs de Berlioz	10 » net.
— Euriante	8 » net.
— Obéron	8 » net.

Chez l'Auteur, rue Neuve-des-Mathurins, 59, et chez BRANDUS et Cᵉ, rue Richelieu, 105, et rue Vivienne, 40,

ALBUM DE CHANT POUR 1852

PAR

MICHEL GIULIANI.

Professeur de chant au Conservatoire de musique de Paris.

POÉSIE DE : CASIMIR DELAVIGNE, BÉRANGER, VICTOR HUGO, ALFRED DE MUSSET, MÉRY, MME EMILE DE GIRARDIN ET MME DESBORDES VALMORE,

N° 1. Le Secret du cœur, romance.
2. Ta voix, tes Yeux, ton Cœur, mélodie.
3. Il faut aimer, mélodie.
4. Les Cloches du soir, mélodie.
N° 5. La Brigantine, mélodie.
6. La Fleur renvoyée, mélodie.
7. Le Retour aux montagnes, tyrolienne à deux voix.
N° 7. Promenade en gondole, barcarolle à deux voix.
9. Sérénade napolitaine.
10. La bonne Vieille, chansonnette.

PRIX : 12 FR. NET.

CHEZ FLAXLAND, EDITEUR, 4, PLACE DE LA MADELEINE,

ALBUM DE DANSE

DE

CHARLES SIVARD

CONTENANT :

QUADRILLE, VALSE, POLKA, REDOWA, GALOP, ETC.

Orné de gravures.

CHEZ **MANDEVILLE**, 42, RUE VIVIENNE, ET CHEZ **BRANDUS** ET Cᵉ, 40, RUE VIVIENNE, ET 103, RUE RICHELIEU :

ALBUM-BUVARD.

MUSIQUE, GRAVURES, VERS, tout cela accompagne un Buvard disposé avec goût et parfaitement approprié à sa destination. Voilà ce que cette publication élégante et nouvelle présente dans son ensemble ; c'est un Album, c'est un Buvard, selon l'usage qu'on en voudra faire, agréable aux uns, utile aux autres.

Musique : *Confidences d'jeune fille, villanelle pour chant avec accompagnement de piano; une valse sentimentale; deux mélodies hongroises ; et une pensée fugitive, pour le piano par* MICHEUX. — **Poésies**, *par* L. H. SAZERAC. — **Gravures** : *Six magnifiques gravures anglaises sur acier.*

Reliure en toile anglaise, prix net, 30 fr. — Reliure riche en maroquin ou en soie, prix net, 40 fr.

CHEZ BRANDUS ET Cᵉ, EDITEURS, RUE RICHELIEU, 103 ET RUE VIVIENNE, 40.

ALBUMS DE PIANO.

Difficile. — Contenant les dernières compositions de PRUDENT, HELLER, THALBERG, MATHIAS ET OSBORNE	15 fr.
Moyenne force. — Contenant les dernières compositions de HUNTEN, ROSELLEN, DOHLER, VOSS, BLUMENTHAL, GERVILLE	15
Facile. — Contenant les derniers morceaux de ADAM, DUVERNOY, LECARPENTIER, PASDELOUP, ETTLING	12

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

18e Année. N° 52. 28 Décembre 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries.

Londres. Delisy et Cº, 13, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Etrennes à nos abonnés. — 40 Mélodies de Schubert et Album Musard. — Albums de 1852, par **Henri Blanchard**. — Revue critique, l'Espagne en 1851. — Nouvelle méthode de chant des jeunes demoiselles. — Méthode de vocalisation et de chant à deux voix, d'Alexis de Garaudé, par **Paul Smith**. — Traité d'harmonie de Catel, avec des additions de M. Leborne, par **Henri Blanchard**. — Nouvelles et annonces.

Les primes que nous offrons cette année à nos abonnés anciens et nouveaux, sont toutes prêtes, et ils peuvent les retirer dès à présent.

40 MÉLODIES DE SCHUBERT ET ALBUM MUSARD,

Offerts aux abonnés de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Nos abonnés nous rendront cette justice que, dans nos offrandes annuelles, nous cherchons toujours à réunir ce qu'il y a de mieux en chaque genre.

Si vous aimez la qualité, voici les *Quarante Mélodies* de Schubert, charmant et précieux recueil, qui se placera dans votre bibliothèque à côté de cet autre recueil d'un grand maître, dont les chefs-d'œuvre enrichissent les théâtres partout et de toute façon, les *Quarante Mélodies* de Meyerbeer, dont nous vous avons déjà fait hommage, et dont vous nous savez tant de gré.

Si vous aimez la quantité, voici encore les *Quarante Mélodies* de Schubert! Quarante mélodies, ni plus ni moins; académie complète d'inspirations de premier ordre, toutes pleines de poésie, de mélancolie, de désespoir, d'enthousiasme. Autant d'idées que de mélodies, autant de perles fines que de morceaux, autant de diamants que de paroles écrites avec tant d'âme, d'élégance et d'harmonie, par M, Emile Deschamps, frère jumeau de Schubert par le style. Prenez et comptez, ou prenez sans compter. Vous avez un recueil qui ne périra pas, *ære perennius*, un monument qui restera parmi les monuments du siècle, un œuvre sans modèle, un compositeur tout entier.

Après cela, êtes-vous las de chanter? *Eh bien! dansez maintenant.* Voici Musard et son album, Musard et cinq quadrilles, suivis d'une valse et d'une polka.

Le premier quadrille a pour titre le *Palais de cristal*; il a un *pantalon* français, un *été* arabe, une *poule* française, une *pastourelle* anglaise et un *final* américain, entremêlé d'un air cosaque. C'est bien le quadrille des nations, qui danseraient d'elles-mêmes en l'entendant.

Musard vous apporte ensuite le quadrille de la *Favorite*, le quadrille des *Rendez-vous bourgeois*, le quadrille d'*Une nuit à l Opéra*, et couronne le tout par le quadrille de la *Reine de Chypre*, le quadrille des quadrilles, le quadrille entraînant et triomphal comme l'opéra dont il porte le nom.

Chers abonnés, chantez, dansez, *nunc est bibendum, nunc pede libero pulsanda tellus*, ce qui signifie que vous devez avoir l'organe plus net et le pied plus léger que jamais. Oui, le temps et la saison vous y invitent; nos étrennes ne sont non plus à d'autre fin.

ALBUMS DE 1852.

Mme GUSTAVE LEMOINE. — M. ÉTIENNE ARNAUD. — M. FÉLIX GODEFROID. — GORIA. — STRAUSS. — LÉOPOLD AMAT.

La civilisation moderne a donné tout doucettement une petite sœur à la république des lettres qui existe de temps immémorial : cette sœur, c'est la république de l'ALBUM. Cette forme de gouvernement, dans le monde musical, existe depuis une soixantaine d'années; elle est basée sur la romance et la chansonnette éminemment nationale : la chansonnette, fille de la chanson, qui faisait dire au temps de Louis XV que la France était une monarchie absolue, tempérée par des chansons.

Les fonctionnaires sont à peu près égaux en droits dans cette petite république musicale et industrielle. Il y a deux genres d'hommes de lettres qui président à la confection de l'*album* : d'abord l'écrivain qui trouve le sujet de la romance ou de la chansonnette; l'autre écrivain, qui peut se dire aussi homme de lettres, trace en majuscules, en capitales dorées ou azurées, les lettres qui ornent le frontispice de l'*album*; puis viennent le compositeur, l'éditeur, qui a droit de contrôle sur les paroles et la musique, les dessinateurs, le graveur, le relieur-doreur, le satineur-moireur et les commis du magasin, qui, ainsi que ceux des marchands de nouveautés, groupent d'une façon pittoresque les formats, les titres et les reliures contrastées et de toutes couleurs dudit *album*.

Comme Théodore Labarre, dont nous avons parlé dernièrement dans la *Gazette musicale*, et qui a mis pendant longtemps le public à la diète de ses charmantes mélodies, Loïsa Puget (Mme Gustave Lemoine) est rentrée dans la carrière de la publicité, disons même de la célébrité, par un recueil de six nouvelles romances aussi vraies de déclamation, aussi spirituelles que ses précédentes productions. Pourquoi donc, à ce double titre de femme et de compositeur aimée, se taire si longtemps?

L'espace manquant, nous sommes forcé de louer au courant de la plume le petit drame touchant intitulé LA MARCHE DU RÉGIMENT, qui rappelle celui de *Michel et Christine*.

DEMAIN JE SERAI DAME est une mélodie qui trahit bien les impressions d'une demoiselle à la veille de prononcer le *oui*, presque aussi souvent fatal que désiré. ROSES ET QUENOUILLE est aussi une petite

scène villageoise bien filée et fraîche comme le premier mot de son titre. Mais n'y eût-il dans le recueil que l'AMOUR D'UNE MÈRE, cette douce élégie du cœur en ferait seule le succès. Les crayons exercés, habiles et si divers de MM. Nanteuil, Alophe, Janet et Joret ont paraphrasé au mieux les jolies scènes dramatiques, poétiques et musicales de M. et Mme Gustave Lemoine.

L'album annuel de M. Étienne Arnaud, bien conditionné et non moins bien *auditionné*, offre aux amateurs de romances sentimentales et des gaies chansonnettes douze morceaux, ni plus, ni moins. MM. Barateau, Hippolyte Guérin, Blanchemain, Tourte et Mathieu ont diapré des fleurs de leurs poésies romantiques ou romancières l'album de M. Arnaud.

Il est dans la nature et de tous les âges d'aimer à parler de celle à qui l'on doit la vie. Ce désir, inné dans le cœur, aime à se manifester ; il porte bonheur aux compositeurs comme aux poëtes. M. Arnaud a dû à ce désir une sentimentale, douce et noble inspiration, la première de son recueil, celle qui a pour titre : EN PARLANT DE MA MÈRE. Ce sont de ces chants qu'on croit avoir déjà entendus, tant ils sont vrais, et naïfs, et simples. Ici, c'est un vieillard qui parle de sa mère à ses petits-enfants, et cela dans une mélodie en mesure à six-huit, avec un accompagnement de six croches par chaque mesure, et de la plus facile exécution. Après un repos sur la dominante du ton de *sol* mineur, vient un refrain de quatre vers en mode majeur, moyen fort usé en modulation, mais qui, dans ce récit villageois, exprime au mieux la bonté de celui qui dit ses souvenirs et ses impressions. Il y a dans le recueil de M. Arnaud de simples mélodies comme celles-là, mais aucune d'aussi vraie, d'aussi touchante ; et cependant BIENFAIT PORTE BONHEUR, en même ton et du même rhythme, est un petit drame d'enfant trouvé qui n'est pas moins touchant. Les paroles de M. Hippolyte Guérin sont, comme tout ce qui sort de la plume facile de ce poëte lyrique, marquées au coin de l'originalité. On peut en dire autant de sa chansonnette intitulée : LA TABATIÈRE DU GRAND-PAPA. Le compositeur fait intervenir, à la fin de cette jolie étincelle musicale : *J'ai du bon tabac*, etc., réminiscence spirituelle, indiquée, au reste, par le sujet, et qui rend cette bagatelle on ne peut plus piquante.

Dans l'audition de cet album, qui a eu lieu chez Pleyel, mardi dernier, Mmes Lefebure-Wély, Charles Ponchard, Yweins-d'Hennin, Gaveaux-Sabatier ; MM. Ponchard, Grignon et Poultier, se sont chargés d'une façon brillante, comme ils le font toujours, des rôles de propagateurs de cet album. Il faut donc absolument qu'il réussisse : il réussira ; il a déjà réussi pour un an au moins.

Tout grand virtuose est presque toujours atteint et convaincu de posséder un talent, une monomanie, un travers quelquefois qu'il cultive de préférence à l'art dans lequel il excelle. Tel grand comédien se fait peintre, tel habile compositeur est chasseur ou pêcheur; telle grande actrice joue à la Bourse et se croit plus habile spéculatrice que grande comédienne. Thalberg aime autant, aime peut-être mieux formuler des calembours quelque peu rétrospectifs que de faire de la musique ; Liszt oublie et néglige assez volontiers le mécanisme du piano, dont il est le roi, pour rêver au mécanisme gouvernemental, comme voici Félix Godefroid qui, mettant aussi de côté pour peu de temps, nous l'espérons, l'instrument du roi David, dont il est aussi le roi, s'est mis à faire aussi un album pour piano, intitulé : LES CHANTS DU SOIR, SIX RÊVERIES CARACTÉRISTIQUES. On peut dire, pour sa justification, que si les pianistes ne jouent pas de la harpe, les harpistes sont presque tous pianistes. Nous disons presque tous, car le nombre en est restreint, surtout ceux de la force de M. Godefroid. Cet habile virtuose a donc écrit pour les amateurs, et même aussi pour les artistes, qui ne sont jamais fâchés de pouvoir briller dans un salon, six morceaux délicieux pour piano seul. C'est le CHAMELIER, *chanson arabe*, rêverie orientale d'une difficulté à la portée de tous ; LES OMBRES, *valse mélancolique*, qui vous donne l'envie de danser tristement, et que Mlle Marie Cinti-Damoreau joue avec un sentiment exquis ; MINUIT, *sérénade* qui transporte l'auditeur sous les balcons de l'Espagne; LES SOUPERS, LA VÉNITIENNE, que Mme Massart dit d'une manière charmante; une orientale enfin, morceau plein de poésie, intitulé : LES SONGES DORÉS. L'auteur de tout cela sait trop bien comment il obtient du succès en jouant sa musique, ses fantaisies sur la harpe, pour ne pas savoir comment on réussit en écrivant pour le piano ; et dans la double audition de son album et de celui de M. Arnaud, il a réussi doublement comme compositeur-pianiste et virtuose-harpiste, nous disant d'une façon féerique son *Réveil des Fées*.

Sans se mettre sous le patronage de l'album et de l'actualité, M. Goria vient de publier *six grandes études artistiques de style et de mécanisme pour le piano*, recueil qui sera toujours de mode, car ces études reposent sur une pensée, un sentiment, une action qu'elles peignent au mieux : c'est un *Jour de printemps*, *le Tournoi*, *la Gondoline*, *la jeune Garde*, *la Rêveuse* et *la Fuite*. Cette dernière offre un excellent travail pour acquérir la vélocité d'exécution. Par une dédicace de chacun de ces morceaux, il les met sous la protection de ses pairs en pianisme, Henri Herz, Zimmerman, Ravina, Marmontel et la brillante pianiste, Mme Massart. Cette charmante marraine et ces habiles parrains ne peuvent qu'aider leur filleul à se pousser dans le monde musical.

Et puis voilà le Strauss français, le compositeur polkiste, schotiste, valsiste, qui met ses inspirations terpsycoriennes en rapport avec la botanique. Là, c'est la *sensitive*, qui est l'emblème du *retour* et du *bonheur*, sur un mouvement de valse ; ici, l'espérance schottischant sous l'aubépine en fleurs, l'ancolie et la folie faisant polker Mlles Levassor, Héléna et Marie de Louvencourt, Mmes Langlois de Neuville et Loisel, sur des polkas, des valses plus ou moins vives et voluptueuses, et toujours d'une mélodie engageante et d'un rhythme original que le grand locomotioniste musical leur a dédiées. Tout cela est orné d'un frontispice de M. Victor Coindre qui nous représente la foule de jolies femmes ou demoiselles se jouant au milieu des fleurs. Heureuse France, heureux Paris, heureux Strauss qui fait mouvoir tout cela !

M. Léopold Amat, chanteur à la voix frêle, flexible et légère comme la *Feuille et le serment*, qu'il chantait autrefois, M. Léopold Amat, revenu de l'Algérie, où il était allé en ménestrel marchand de musique, est revenu de ce pays, et s'élève comme tant d'autres jusqu'à l'album. Ne procédant ni par douzaine, ni par demi-douzaine de romances, il s'est renfermé dans les termes légaux du calcul décimal : son album se compose de dix morceaux. Comme ses confrères en mélodie, car, en conscience, on ne peut pas trop dire en harmonie, qui joue un assez pauvre rôle dans tous ces recueils, M. Amat a bien choisi, lui aussi, ses poëtes et ses dessinateurs. M. Philoxène Boyer est pittoresque, coloré, dans sa ballade intitulée LE RAVIN DES PERVENCHES et sa mélodie des FIANÇAILLES DE L'ADRIATIQUE. La première est d'un rhythme original, et la seconde dit au mieux et très-poétiquement les caprices de cette folle mer Adriatique, non moins follement épousée par le vieux doge. MM. Aumont et Leroux, lithographes habiles, ont marié leurs crayons pour nous *peindre* Venise et ses lagunes, qu'ils nous ont représentées ainsi que dans l'ÉTOILE EN MER, en paysagistes de talent.

M. Célestin Nanteuil a trouvé dans une nouvelle forme pour ce que l'on appelle en termes du métier, des *têtes de romances*, des compositions complexes qui réunissent à la poésie de la pensée toutes les idées accessoires du sujet donné par l'auteur de la chanson, de la chanson dont M. Théodore de Banville a chanté la muse en forme de prologue, ou mieux, en délicieux prélude du *Ravin des pervenches*, brillante pièce de vers en quatorze strophes d'un style ravissant. Dans sa rêverie ayant titre CRÉPUSCULE, on peut dire que la pensée ultra poétique et délicate déborde et va jusqu'au style précieux.

M. Jorel a buriné sur la pierre, et d'un crayon scrutateur, l'œil scrutateur aussi, les sourcils contractés, et toute la physionomie belle et méchante, et la jolie main crispée froissant un mouchoir, et tous les traits enfin d'une femme jalouse, dont Mme Roger de Beauvoir a formulé, de sa plume de poëte, les ingénieux et minutieux soupçons excités par l'étoile, les nuages, la rosée et ses perles d'argent ; jalouse de la feuille,

de la fleur que son amant tient et regarde en rêvant, du liquide élément quand il met ses pieds à l'eau; de l'air qui le *touche* et même d'une *mouche;* jalouse, et cela se conçoit mieux lorsque, au bal, cet amant *de son bras enlace celle qu'il ramène, lasse, à son fauteuil abandonné*; jalouse..., de qui et de quoi diable, une femme ne l'est-elle pas? Voyez à ce sujet la charmante pièce de *Midi à quatorze heures*, au Gymnase.

M. Léopold Amat a fort bien exprimé ces charmantes paroles et ces délicieuses lithographies; il a mis un charme de vaporeuse mélodie sur la romantique vignette, ainsi que nous l'avons dit, du RAVIN DES PERVENCHES; un chant large et soutenu, sous lequel brille un accompagnement dramatique, dans L'ÉTOILE EN MER; un autre chant tout empreint de mélancolie, et qui fait rêver et pleurer, sur la PLAINTE DE JANE, élégie également dramatique, due à la plume si poétique de M. Arsène Houssaye.

NINA LA FAUVETTE et la NIÈCE A JEAN-PIERRE, sont deux étincelles musicales vives et brillantes qui prouvent que M. Amat n'est pas exclusivement un langoureux troubadour, et qu'il traduit fort bien aussi en musique, en mélodies joyeuses, les sentiments légers de la chansonnette et de la vilanelle. Tout cela ne peut donc manquer d'obtenir du succès, car il y a là dedans de quoi satisfaire les oreilles, les yeux et l'esprit.

HENRI BLANCHARD.

REVUE CRITIQUE.

L'ESPAGNE EN 1851

OU IMPRESSION DE VOYAGE D'UN TOURISTE.

Nouvelle méthode de chant des jeunes demoiselles. — Méthode de vocalisation et de chant à deux voix.

PAR ALEXIS DE GARAUDÉ.

M. Alexis de Garaudé voyage avec autant de facilité qu'il enseigne le chant et compose des méthodes. Il était né touriste et professeur : de là vient qu'il connaît presque l'Europe entière, et que l'Europe entière le connaît. Il avait déjà fait six ou sept voyages en Angleterre, visité l'Allemagne, la Hollande, la Belgique, la Suisse, une moitié de l'Italie, toujours accompagné de sa jeune femme, de son élève, Mme Zélia de Garaudé, vivant spécimen des talents du maître, orgueil et bonheur de l'époux. Voilà que, cette année, l'envie lui prend de parcourir toute l'Espagne, et il part aussi lestement que s'il s'agissait d'aller à Versailles ou à Saint-Germain! Cependant M. de Garaudé a dépassé l'âge où tant d'autres, moins bien doués que lui, n'aspirent qu'au repos. Il a professé pendant quarante ans, sur lesquels il en a consacré vingt-trois à sa classe du Conservatoire. Il a publié une multitude de solfèges, de méthodes, de vocalises, écrits pour toutes les voix, pour tous les instruments, et voilà qu'il livre encore au public deux méthodes nouvelles, comme s'il n'eût employé son temps qu'à travailler du matin au soir, sans jamais sortir de chez lui.

De qui m'occuperai-je d'abord? Du voyageur ou de l'auteur? Le voyageur m'entraîne à sa suite. Et moi aussi je veux parcourir l'Espagne; je veux la voir par les yeux d'un artiste qui a vu et fait tant de choses. Je vous jure qu'après avoir lu le livre de M. de Garaudé, on sait son Espagne par cœur, et que l'on est fort tenté de dire avec lui, comme de la guerre : « C'est une bien belle chose, quand on en est revenu. » Vous comprenez que notre voyageur n'est pas de ceux qui vous bercent d'illusions. On parle toujours de *châteaux en Espagne*. Eh bien, sachez qu'en Espagne il n'y a pas de châteaux. Sachez que les seigneurs châtelains auraient à s'y défendre contre les brigands, et qu'à moins que lesdits châteaux ne fussent très-forts, leurs habitants n'y vivraient pas en sûreté. Sachez aussi que la cuisine espagnole ne vaut pas celle du Café de Paris, malgré l'attrait du *puchero* et l'excellence des *garbanzos*, « gros pois jaunes et durs, qui résonnent dans l'assiette. » Mais ne doutez pas, si vous n'en êtes déjà sûr, que les Espagnols ne soient les gens les plus hospitaliers de l'univers, mettant tout ce qu'ils possèdent, sans exception aucune, à votre disposition, pourvu que vous ne disposiez de rien, comme le prouve cette anecdote: « L'intérieur des maisons de Cadix est très-agréable, dit M. de Garaudé, » le *patio* (cour) et les galeries des étages supérieurs sont remplis de » fleurs rares et de tableaux. Le premier étage a presque toujours trois » salons contigus richement meublés, où l'on donne des bals et des » concerts. Tout cela est à *votre disposition*; car l'une des phrases de » la politesse espagnole est que si l'on fait l'éloge d'une chose quel- » conque, on vous répond toujours : *A la disposicion de usted*. Il y » avait à notre dernière *tertulia* (réunion) une très-jolie jeune mariée. » Je dis à son heureux époux combien je la trouvais belle, et il me sem- » ble qu'emporté par l'habitude, il m'a aussi répondu par la phrase » banale précédente, que personne d'ailleurs n'ose prendre à la lettre. » Je le crois, parbleu bien! Et puis l'Espagnol était rassuré sans doute par la présence de Mme de Garaudé et les quarante années de professorat!

Ce dont il est le moins question dans cet itinéraire, écrit par un musicien, c'est de musique. Les théâtres lyriques étaient presque tous fermés; les compositeurs et chanteurs espagnols sont étrangers : deux bonnes raisons. Cependant M. de Garaudé n'oublie pas entièrement son art ni ses méthodes. Il rencontre çà et là des amateurs et des artistes formés par ses leçons. Il mentionne les chœurs des *Grisets* à Toulouse; la sérénade que lui donna, à Perpignan, M. Artus, professeur à l'École normale, et dont les élèves lui chantent ses propres compositions. Dans une église de Barcelone, il est édifié par des fragments de Rossini et de Bellini, ajustés sur du latin détestable. A Valence, il entend, dans *Beatrice di Tenda*, la Vitalini, prima donna, de taille grenadière et de voix *idem*; dans *Linda*, la Dabedeille, naguère premier prix de la classe du professeur au Conservatoire de Paris. A Madrid, il voit vendre à l'encan les décorations, les costumes et jusqu'aux partitions de ce magnifique théâtre, que venaient de quitter à peine la Frezzolini, l'Alboni, Ronconi, Barroilhet, mais qui, n'étant pas soutenu par le gouvernement, s'est écroulé sous le poids de ses folles dépenses et de ses engagements fabuleux. Enfin, plus d'une fois, il s'arrête pour qu'à la prière de ses hôtes de Malaga, de Cadix et autres cités, Mme Zélia de Garaudé se fasse entendre et applaudir. De ce chapitre musical, pourtant si court, je voudrais retrancher les lignes suivantes, parce qu'elles sont trop profondément tristes. M. de Garaudé décrit les cafés de Madrid, où se vendent d'excellentes boissons rafraîchissantes : « Dans presque tous les cafés, dit-il, il y a un mal- » heureux *pianiste* ou *guitarero* qui lutte de tapage avec les consom- » mateurs. A propos de cela, j'ai été très-affecté d'entendre, à la table » d'hôte de ma *fonda* (hôtel), deux excellents violonistes accompagnés » par une harpe! Je puis affirmer que les difficultés qu'ils exécutent » avec talent les rendraient dignes de donner concert à Paris. Ici, ils » tendent une assiette pour récolter une trentaine de sous! A Paris, » du moins, il y a une ressource très-grande et immanquable pour les » malheureux..... celle de se jeter dans la Seine! A Madrid, il n'y a » que le Manzanarès, avec un filet d'eau, dans lequel on pourrait tout » au plus se casser une jambe. »

Que cela soit vrai pour Madrid, je ne dis pas non; mais à Paris, les artistes, les vrais artistes, n'en sont pas réduits à ces extrémités. M. de Garaudé le sait mieux que personne, lui qui enseigne si bien par son exemple ce que peuvent la volonté, le travail et le talent. C'est la transition qui nous mènera du voyageur à l'auteur. Le voyageur est amusant et instructif, toujours de bonne humeur et de bonne compagnie. Son livre, écrit sans prétention, sera lu sans fatigue et avec intérêt. Les deux nouvelles méthodes que nous apporte l'auteur ne réussiront pas moins dans un autre genre. Voici à quoi elles prétendent et ce qu'elles sont.

La *Nouvelle méthode de chant des jeunes demoiselles* a un but tout spécial que le titre indique à peu près. Les *jeunes demoiselles* figurent là par opposition aux *jeunes artistes*. Telle *jeune demoiselle* veut ap

prendre à chanter, quoique la nature ne l'ait pas dotée d'une voix de théâtre. Or le professeur a été souvent frappé de l'inconvénient, du danger grave de fatiguer des voix d'une portée et d'une force ordinaire, en les condamnant à des méthodes qui ne conviennent qu'aux voix de premières cantatrices. « Il est affligeant de penser, dit-il, que beau-
» coup de jeunes voix qui eussent été belles si elles avaient été bien
» dirigées, sont devenues nulles ou d'un très-mauvais timbre, parce
» qu'elles ont été gravement altérées par des solfèges, ainsi que par
» des exercices ou des vocalises fatigantes par leur *tessiture* et leurs
» intonations trop hautes, dès leurs premières études vocales. » M. de Garaudé s'est proposé d'écrire une méthode qui conjurât ce péril, une méthode pour les voix qui sortent de la mue et qui, commençant par être des voix de salon, pourront un jour devenir des voix de théâtre, tandis qu'en s'élevant tout de suite aux proportions du théâtre, elles risqueraient de n'être plus bonnes même pour le salon.

La *Méthode de vocalisation et de chant à deux voix*, soprano et mezzo soprano, ou ténor et baryton, a pour point de départ une idée ingénieuse, et cette idée c'est que l'étude à deux parties, l'étude en commun et en duo, doit être plus agréable et moins aride que l'étude solitaire. « Dans les classes du Conservatoire, où le nombre des
» élèves rend indispensable l'économie du temps de chaque leçon,
» dans les pensionnats, dans les leçons particulières données à deux
» sœurs (et l'on peut ajouter deux amies), il est certain que ce genre
» de méthode devient préférable. Non seulement il répandra plus d'in-
» térêt sur l'aridité des *Exercices*, *Etudes spéciales* et *Vocalises* (qui
» seront toujours à deux voix), mais aussi il contribuera puissamment
» à exciter l'émulation qui doit naître de la répétition instantanée des
» mêmes phrases, traits ou fioritures qui viennent d'être chantés par
» une autre voix. A défaut d'un second élève, le professeur pourra
» faire cette seconde partie, ce qui rendra la leçon plus profitable en
» faisant acquérir l'habitude de chanter en parties. »

C'est ainsi que l'auteur lui-même explique son œuvre et qu'il en expose le *pourquoi* : nos lecteurs nous dispenseront d'en déduire ici le *comment*. La réputation de M. de Garaudé est établie depuis trop longtemps : son expérience et sa capacité sont trop appréciées pour que de nouveaux témoignages ne soient pas superflus. En disant ce qu'il a voulu faire, on dit aussi qu'il l'a fait et bien fait. Peut-être n'est-il pas encore au bout de sa tâche si laborieuse et si féconde. Dans son livre sur l'Espagne, ne parle-t-il pas d'un petit voyage qu'il pourrait entreprendre l'année prochaine. — Et où donc, s'il vous plaît? — Au Japon.

PAUL SMITH.

Traité d'harmonie de CATEL *avec des additions par* M. LEBORNE.

Le critique sous les yeux de qui tombent les ouvrages sur l'enseignement musical ne doit pas, ce nous semble, professer un éclectisme trop exclusif, car il en est de la science des sons et du but qu'on se propose en l'étudiant comme des différentes voies de salut pour arriver au ciel en passant par la capitale du monde chrétien, et qui se résument par cet axiome : Tout chemin mène à Rome. J'ajouterai à cette assertion, qui peut paraître hasardée à certains casuistes en harmonie, une opinion que j'ai déjà émise quelque part, sans m'inquiéter de l'entendre traiter de paradoxale, à savoir que toutes les méthodes, les traités pour apprendre une langue, une science, un art, sont bons, même les plus défectueux, attendu qu'on ne peut s'initier seul à ces choses ; et que le professeur chargé de vous faire connaître les arcanes de cette science ou de cet art est enchanté de montrer son savoir en vous signalant les défectuosités, les erreurs, selon lui, de tel ou tel théoricien.

J'ai étudié l'harmonie et le contrepoint avec Walter et Reicha, tous deux élèves de Michel Haydn, l'un des meilleurs théoriciens de l'Allemagne ; je partage, par conséquent, leur opinion sur la classification des accords, qui, selon moi, est claire et logique; mais cela ne m'empêche point de trouver le traité d'harmonie de Catel un ouvrage classique excellent, et qui a débarrassé cette partie de l'art de toutes les complications inutiles dont ses prédécesseurs l'avaient surchargée.

M. Leborne, enfant du Conservatoire et nourri de la scolastique sévère de Cherubini, a pensé aussi que le traité d'harmonie de Catel est un excellent ouvrage ; et qu'avec des additions, des développements sur de certaines définitions obscures à force d'être concises, cet ouvrage pouvait continuer de servir à l'enseignement du contrepoint simple dans notre premier établissement musical.

L'addition sur les quintes et les octaves cachées est claire et facile à comprendre pour les élèves. Les différentes manières de disposer les notes supérieures d'un accord sont nommées POSITIONS par l'annotateur ; et il donne aussi de bons conseils sur le redoublement de certaines notes des accords. Catel, en ce cas et dans beaucoup d'autres, aurait pu s'appliquer ce vers de Boileau qu'on peut toujours citer dans la didactique des arts :

J'évite d'être long, et je deviens obscur.

Cette définition, par exemple, de la septième diminuée, par Catel : *La septième diminuée est la septième de sensible du mode mineur*, est plus spécieuse que claire. Et d'abord, ce nom de septième de sensible est plus ingénieux que logique. Si l'on ne peut pas dire que cette définition pèche par la base, elle manque au point de vue rationnel, dans l'enchaînement des accords entre eux. Quoi qu'il en soit, cette dénomination a prévalu, et l'accord de septième de sensible est acquis au système Catel. La remarque de M. Leborne sur l'emploi de la septième diminuée dans les modes mineur et majeur nous a semblé un peu puérile. Ses restrictions dans l'emploi de l'accord de neuvième et de ses renversements sont un peu rétrospectivement classiques, par le temps qui court des hardiesses et des licences harmoniques de nos meilleurs compositeurs.

Rien n'a été changé au chapitre des notes de passage, cette poésie du mouvement hétérogène dans l'enchaînement des accords. Nous avons entendu plusieurs élèves de Catel nous dire qu'il montrait un sens exquis dans l'emploi de ce moyen d'harmonie factice et dans ses conseils sur ce sujet. L'article des *prolongations*, *suspensions* et *retardements* est aussi traité par lui d'une façon aussi large que claire, et de manière à n'avoir pas eu besoin d'être étendue par le docte commentateur.

Le chapitre VIII, sur les différentes *cadences*, repos ou demi-repos de la phrase musicale, a été également traité on ne peut mieux par Catel, et cependant enrichi d'excellentes remarques par M. Leborne. Ce chapitre des cadences est fort important dans l'harmonie ; car c'est par l'interruption, le bris de cette formule terminative, qu'on évite la monotonie de cette phrase musicale ; c'est ce qui fait, en un mot, la richesse, la variété du style dans la fugue. Il y a aussi de bons exemples sur cette marche harmonique, qu'on appelait autrefois, et dans le système de Rameau, la règle de l'octave, sur laquelle procèdent des dessins qui plaisent autant à l'œil qu'à l'oreille ; car l'harmonie est une science exacte, arithmétique, faite pour plaire autant au mathématicien qu'à l'homme en qui prédominent le goût et la sensibilité.

L'altération dans les intervalles des accords, et la place qu'elle y doit tenir, est chose importante pour éviter les tierces diminuées et autres dissonances intolérables à l'oreille exercée aux finesses de l'harmonie. M. Leborne a jeté un grand jour sur cette partie de l'art des sons superposés, que bien des harmonistes inexpérimentés confondent avec la classification des accords naturels ; il n'a pas été moins lucide dans les simples et doubles prolongations qui mettent au service des amateurs de toutes les exceptions de l'harmonie, une riche collection de dissonances à l'usage des compositeurs romantiques.

La *modulation*, dont il est fait abus de nos jours, est traitée là aussi d'une façon rationnelle, riche et hardie, et par conséquent enharmonique. Sous ce dernier rapport, l'annotateur s'en est tenu au tableau synoptique de tous les changements de tons brusques et crus que Catel avait pensé devoir être mis sous les yeux des élèves. Il terminait son traité d'harmonie comme tous ceux qui l'avaient précédé, par la manière de

chiffrer les accords et leurs altérations. M. Leborne a cru devoir joindre à l'ouvrage un XVe chapitre sur les notes de passage dans la musique libre et de style moderne. Ce chapitre supplémentaire donne une sorte de nouveauté, d'actualité à l'ouvrage, si un traité d'harmonie a besoin d'être un ouvrage d'actualité. Quoi qu'il en soit, ce traité a beaucoup gagné à ces développements, à ces annotations; et l'on peut féliciter M. Leborne d'avoir associé d'une manière aussi utile son nom à celui de Catel, harmoniste au style pur, classique; ce qui ne l'a pas empêché d'être un mélodiste plein d'élégance et de goût, dans l'*Auberge de Bagnères* et les *Artistes par occasion*; d'avoir écrit les *Bayadères* et une *Sémiramis*, grands opéras remplis de grandes et belles choses, et d'être enfin un des compositeurs qui honorent le plus l'école française.

HENRI BLANCHARD.

Le défaut d'espace nous oblige à remettre au numéro prochain la dix-septième lettre de M. Fétis père sur l'Exposition universelle de Londres.

NOUVELLES.

*** Demain, lundi, à l'opéra *Sapho* et *Vert-Vert*.

*** Lundi dernier, le *Prophète* a été donné pour la seconde fois avec Mme Tedesco dans le rôle de Fidès. La cantatrice a confirmé et augmenté son succès du premier jour. Sa belle voix s'y est développée avec plus de confiance et d'effet. Vendredi elle a chanté, dans la *Reine de Chypre*, le rôle de Catharina, qui a servi si heureusement à nous la faire connaître. Mercredi, le *Rossignol* et *Vert-Vert* composaient le spectacle.

*** L'année qui va bientôt commencer sera celle où le *Juif-Errant* commencera sa marche. Les études continuent, le théâtre tout entier est à l'œuvre, et ne s'occupera pas d'autre chose jusqu'à ce grand événement.

*** L'Opéra-Comique a repris vendredi dernier les *Porcherons*, de Grisar. Mlle Lefebvre chantait le principal rôle créé par Mlle Darcier.

*** Le *Château de la Barbe-Bleue* a été joué trois fois, mardi, jeudi et samedi, comme à l'ordinaire.

*** Dimanche dernier, la *Fée aux Roses*, chantée par Mlle Lefebvre, Mme Meyer-Meillet, Audran, Sainte-Foy, Jourdan et Coulon, a complétement rempli la salle.

*** Plusieurs ouvrages se préparent à l'Opéra-Comique; d'abord un acte de MM. de Planard et Cadaux, sous le titre de *Lucy*; — deux actes de MM. Sauvage et Bazin, intitulés provisoirement les *Barreaux verts*; les principaux rôles sont confiés à Audran, Hermann-Léon, Sainte-Foy, Lemaire, Mmes Lefebvre et Meyer-Meillet; — trois actes de MM. Saint-Georges et Grisar, nommés *Matheus*, en attendant leur appellation définitive. Boulo, Bataille, Sainte-Foy et Mlles Miolan, Wertheimber et Favel interpréteront cet important ouvrage, qui servira de début à ces deux jeunes artistes.

***Le Théâtre-Italien a donné *la Figlia del reggimento*, *Semiramide* et *Norma*.

*** L'Opéra-National a fait relâche vendredi pour la répétition générale de la *Butte de moulins*, opéra-nouveau qui doit être donné incessamment.

*** Le président de la République assistait mercredi à la représentation de l'Opéra. Il était accompagné de M. le ministre de l'intérieur, de M. le ministre de la guerre et de M. le général Roguet. Son entrée a été saluée par les acclamations les plus vives et par les cris de *vive Napoléon*! Le président s'est penché plusieurs fois pour témoigner l'émotion que lui causaient ces manifestations de sympathie. A sa sortie, les acclamations ont recommencé et ont suivi sa voiture jusqu'au boulevart.

*** Jeudi soir, plusieurs théâtres ont été illuminés, entre autres, le Théâtre-Français, l'Opéra-Comique et les Variétés.

*** Pendant le mois de novembre, les recettes des théâtres subventionnés se sont élevées à 276,190 fr. 69 c.; celles des théâtres secondaires à 504,841 fr. 38 c.; celles des concerts-spectacles, bals, à 87,519 fr. 60 c.; celles des curiosités diverses, à 107,749 fr. 05 c. Total, 879,301 fr. 22 c. En moins sur le mois précédent, 122,050 fr. 24 c.

*** Duprez, le célèbre ténor, l'auteur de l'*Art du chant* et de l'*Abîme de la Madeletta*, cet opéra joué à Bruxelles avec un grand succès, passera l'hiver à Paris. Il se propose d'ouvrir des cours pour les amateurs et les artistes qui voudront puiser à leur source les belles et grandes traditions. Il n'est pas douteux que la classe du professeur ne soit aussi remplie que la salle de l'Opéra, quand il y chantait comme artiste.

*** C'est mercredi, 14 janvier, que le concert donné par Ernst aura lieu dans la salle de Henri Herz, à huit heures du soir. On peut juger d'avance de l'effet que produira la réapparition du célèbre violoniste, que Paris n'a pas entendu depuis si longtemps. Voici les morceaux de sa composition qu'il exécutera : allégro pathétique, concerto avec orchestre, fantaisie sur *Otello*, élégie, rondo *Papageno*, et carnaval de Venise. L'orchestre sera conduit par M. Berlioz.

*** Mlle Graever, la jeune et célèbre pianiste hollandaise, doit donner un concert dans les derniers jours du mois de janvier.

*** La Société Sainte-Cécile donnera, le dimanche 4 janvier 1852, le concert annuel (en dehors de l'abonnement) dont le programme est entièrement composé de la musique inédite de compositeurs contemporains. En voici le programme : — 1° Ouverture de l'opéra d'*Hamlet*, M. Stadfeldt; — 2° *Kyrie* et *Gloria*, M. Reichel; les soli seront chantés par Mmes E. Adam, Lévy; MM. Vasseur et Bouché (membres de la Société); — 3° Chœur pastoral, M. Vervoitte; avec hautbois solo, exécuté par M. Romédenne (membre de la Société); — 4° *Le Jugement dernier*, ode de Gilbert, mise en musique par M. Wekerlin; les soli seront chantés par M. H. Adam et Mme H. Adam, Jacob, Lazzarini et Rosay; — 5° Ouverture de *Jeanne d'Arc*, M. Gouvy; — 6° *Sanctus* et *Benedictus*, M. Gounod; les soli seront chantés par Mlle Poinsot et M. Gueymard (de l'Académie nationale de musique); — 7° Chœur de chasse, M. Caspers.

*** Le catalogue de l'œuvre complet, solfége et chant pour toutes les voix, d'A. Panseron, ressemble à une véritable encyclopédie. Nos lecteurs le trouveront dans notre page d'annonces, et remarqueront qu'il ne contient pas moins de vingt numéros, depuis l'A B C musical, qui en est la base, jusqu'aux romances, nocturnes, messe en solos, et morceaux religieux à deux voix, qui en sont le couronnement. Si la popularité immense de ces ouvrages, didactiques et autres, ne dispensait pas de tout éloge, nous dirions que l'auteur n'a entrepris son travail que sous la garantie d'une expérience consommée, et ne l'a poussé si loin qu'avec l'encouragement d'un succès toujours croissant, progressif comme ses méthodes. La France avait donné l'exemple, les autres nations l'ont suivi; l'Amérique elle-même s'est mise à prendre des leçons de l'habile et savant professeur, en adoptant ses livres comme manuel d'enseignement. C'est donc une vogue parfaitement justifiée, universelle, et qui sera durable.

*** Le compositeur italien Verdi est à Paris depuis quelques jours.

*** M. Ferdinand Praeger, compositeur et pianiste des plus estimés à Londres, se trouve à Paris en ce moment. M. Praeger doit se rendre immédiatement en Allemagne; mais en attendant, il nous a fait entendre, dans une soirée intime, plusieurs de ses dernières compositions, dans lesquelles se réunissent les qualités d'homme d'intelligence, de penseur élégant et de musicien distingué. En outre, M. Praeger s'est montré pianiste éminent, non-seulement comme exécutant de première force, mais comme maître de toutes les délicatesses de l'expression et du style.

*** A l'occasion de son mariage, M. le vicomte d'Arlincourt a donné une fête à laquelle ont concouru plusieurs artistes distingués. On y a entendu des morceaux de chant du jeune compositeur italien, Sarmiento, venu à Paris pour faire jouer un de ses opéras en trois actes à l'Opéra-National. Les morceaux ont été admirablement interprétés par Mlle Bronner, jeune cantatrice de grand talent. Cette jeune personne est du reste une des meilleures élèves de M. Révial, professeur au Conservatoire, et se livre elle-même avec succès au professorat. Samary, le violoncelliste si aimé du public, a fait entendre deux nouvelles fantaisies fort remarquables: puis est venu le charmant proverbe d'Alfred de Musset, le *Caprice*, qui a été joué par Mlles Augustine Brohan et Fix, et MM. Got et Bertin.

*** Des fragments de la belle messe de Noël composée par Lesueur, ont été exécutés la semaine dernière dans l'église de Saint-Roch.

*** Mlle Ebeling, la jeune cantatrice suédoise, vient de mourir à Berlin : elle avait à peine atteint sa 23e année.

*** M. Rungenhagen, directeur de l'Académie de chant dans la même ville, vient de mourir à l'âge de 74 ans. Tout récemment ce vénérable professeur avait célébré le 50e anniversaire de son entrée à l'Académie.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon*, 22 décembre. — Le *Prophète*, de Meyerbeer, nous est enfin apparu, et il a triomphé, comme partout : deux représentations ont rendu l'épreuve infaillible. L'effet a été immense : le théâtre a une mine d'or pour tout l'hiver. Il est juste de dire que rien n'avait été négligé pour arriver à un résultat digne du chef-d'œuvre. Le directeur, M. Delestang, a surpassé tous ses devanciers. Huit décorations neuves, choristes triplés (ils étaient 80, comme à Paris), l'excellente fanfare lyonnaise pour la marche du couronnement, l'orchestre augmenté de violons, d'altos, douze répétitions générales conduites avec un soin infini, voilà un aperçu de la manière dont on s'y est pris. Dès le premier acte, la grande scène des anabaptistes, admirablement rendue, a soulevé toute la salle : on a applaudi avec fureur, chose rare en cette ville, et qui signifie beaucoup. Au second acte, la scène de Fidès et le magnifique quatuor ont aussi fortement impressionné. Au troisième, le tableau des patineurs a semblé vraiment magique. Le maître de ballet avait fait tout exprès le voyage de Paris pour reproduire exactement la mise en scène. Le quatrième acte et sa conception gigantesque ont produit d'abord un étonnement profond, qui s'est terminé par deux salves d'applaudissements d'enthousiasme. Rien ne manquait, ni le chant dans les coulisses, ni l'orgue, ni les saxhorns, ni les enfants de chœur recrutés dans le ballet. Il faut dire que le premier jour, Jean de Leyde et Fidès s'étaient enroués pendant le troisième acte, et que leurs moyens ne répondaient pas à leur zèle; mais, le second jour, ils ont pris une éclatante revanche. Mlle Lacombe a supérieurement chanté l'arioso : *Mon fils, sois béni*, et quelques parties de

l'air du cinquième acte. Elle a une belle voix, de l'inspiration, du talent. M. Caubet, chargé du rôle de Jean de Leyde, malgré quelques incertitudes, a eu de beaux moments, surtout au final du troisième acte, dans la scène de l'église et dans celle de l'orgie. Mme Cœuriot, dans le rôle de Berthe, a eu les honneurs de la première représentation, par son énergie et sa verve. Les trois anabaptistes sont fort bien représentés par Bonnesseur, Ismaël, Bineau. Dubosc joue aussi fort bien Oberthal. Le décor du cinquième acte et l'incendie final sont merveilleux : l'auteur est M. Savette, homme de beaucoup de talent. Mais celui qu'il ne faut pas oublier, et qui se retrouve partout, c'est le chef d'orchestre, Georges Hainl, qui a vraiment fait des miracles, en dirigeant non-seulement les répétitions générales, mais les répétitions au piano, les ensembles de chœurs, en élevant son orchestre à des proportions, à un rang que Paris seul connaît, en le composant, en l'animant, en lui donnant du style. Depuis onze ans que Georges Hainl est à son poste, et même dans sa carrière de virtuose, il n'a jamais dû mieux sentir sa valeur artistique, ni trouver l'occasion d'être plus fier de lui et de son succès.

*** *Amiens*, 20 décembre. — *La Fée aux Roses*, si heureuse et si productive à Paris, nous a été enfin donnée. Le succès a dédommagé le directeur de ses peines et de ses frais extraordinaires. L'ouvrage est aussi bien chanté que monté.

*** *Toulouse*. — La reprise du *Prophète*, attendu avec impatience, a eu lieu avec un grand succès le 23 décembre. Mme Lafont a chanté le rôle de Fidès avec le talent qui lui avait valu, quelques jours auparavant, un brillant succès dans *la Favorite*. Mme Didot (Berthe) a partagé avec elle la faveur du public. N'oublions pas Sujol (Jonas) et Leroy (un soldat), qui ont su se faire appaudir dans des rôles sacrifiés, et dont la complaisance égale le talent.

*** *Metz*. — Nous avons parlé du concert par lequel Teresa Milanollo a signalé son retour (voir le numéro du 30 novembre dernier). Un second concert a suivi de près, et le public s'est rendu avec empressement à l'appel de la jeune artiste. On a fait un splendide accueil à l'un des morceaux qu'elle a joués, intitulé : *Adieu, absence et retour*, de M. Louis Liebé; une des variations en sons harmoniques, d'une extrême difficulté, a été redemandée par la salle entière. C'était une adorable imitation tantôt de la flûte, tantôt du chalumeau, avec un incroyable luxe de *pizzicati* d'une originalité toute saisissante. Rien ne peut rendre la sensation produite par ce petit chef-d'œuvre. Le *Carnaval* et *Marlborough*, ces deux magnifiques perles de l'écrin de Teresa, ont excité, comme toujours, de véritables transports d'enthousiasme. Jamais cette jeune fille, dont l'archet est un sceptre, n'a plus royalement charmé son auditoire; jamais cette fée de l'harmonie n'a évoqué avec plus de puissance le monde des enchantements et la magie des effets lyriques. Aussi lui a-t-on prodigué les fleurs et les applaudissements.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 20 décembre. — Il est décidé maintenant qu'une troupe d'opéra va s'établir à Drury-Lane sous la direction de M. Bunn. Parmi les chanteurs engagés, on cite le ténor anglais Sims Reeves, et un ténor français très-célèbre, mais dont on ne dit pas le nom; Mme Garcia, belle cantatrice qui a dernièrement produit un certain effet dans des réunions musicales, miss Priscilla Horton et M. Whitworth. Il signor Schira doit conduire l'orchestre, et M. Lovell Phillips diriger les chœurs. La saison s'ouvrira par *Robert-le-Diable*, auquel succédera *Lucrezia Borgia*. Il est aussi question d'opéras nouveaux composés expressément par A. Mac Farren, Balfe, et Frank Mori. Si M. Bunn tient ce qu'il annonce et produit dans une seule saison trois opéras *indigènes*, il pourra se vanter d'avoir résolu la vieille question, respectable autant qu'ennuyeuse à cause de son âge, de l'existence d'un opéra national.

*** *Vienne*. — Au théâtre de la Cour, la reprise des *Mousquetaires de la Reine* a fait le plus grand plaisir; Mlle Ney a chanté le rôle d'Athénaïs de la manière la plus distinguée. — D'après le dernier rapport de la Société philharmonique, le Conservatoire de Vienne compte en ce moment 222 élèves, parmi lesquels il n'y a que 79 payants. Le nombre des membres composant la Société est de 670, sous la présidence de M. Vesque. La direction du Conservatoire se compose de M. Fischhoff, Hellmesberger et Klemm. — Dans le deuxième concert de la Société philharmonique autrichienne, on a entendu une symphonie nouvelle de Lachner, exécutée sous la direction de l'auteur, et qui, malgré quelques longueurs, a eu un grand succès; le scherzo a été bissé.

*** *Francfort*. — Les journaux sont unanimes dans les éloges qu'ils donnent au *Démon de la nuit*, et confirment ainsi le jugement de la presse parisienne. Voici ce qu'en dit M. Schnyder de Wartenees, une des plus grandes autorités musicales de l'Allemagne : « On vient de jouer ici le *Démon de la nuit*, opéra en deux actes de J. Rosenhain, qui, par son talent éminent de pianiste et de compositeur, jouit dans le monde musical d'une juste célébrité. Aussi la salle était comble et l'attention du public excitée au plus haut degré. Le résultat n'a pas justifié seulement, mais surpassé l'attente générale. L'ouvrage, composé pour le Grand-Opéra de Paris, est écrit dans le meilleur style français quant à la richesse des mélodies, l'originalité et le piquant des rhythmes; sous le rapport harmonique pourtant, on ne saurait méconnaître le caractère profond de l'école allemande. Presque tous les morceaux se distinguent par une coupe intéressante; les idées sont claires, bien ordonnées et nous laissent voir la belle conception du penseur, au lieu d'offrir un assemblage de détails sans rapport intellectuel, comme malheureusement trop d'ouvrages modernes. L'instrumentation est riche, brillante, quelquefois un peu trop peut-être; cependant là où la situation dramatique l'exige, comme par exemple dans les morceaux du soi-disant *Démon*, elle est d'une délicatesse extrême. Les rôles des principaux personnages sont à effet, et les fioritures n'y manquent pas; le compositeur, sous ce rapport, s'est laissé entraîner trop loin peut-être : c'était sans doute pour se faire bien venir des chanteurs, auxquels Mozart même et après lui tant d'autres compositeurs dramatiques ont dû faire des concessions. Ces endroits sont les plus faibles de tout l'ouvrage ; cependant ce sont justement ceux-là qui seront le plus applaudis par la masse du public. Sans entrer dans le détail des beautés de l'opéra, ce qui nous mènerait trop loin, nous ne pouvons passer sous silence quelques-unes des plus remarquables. Nous citons avant tout le chant du Démon : *C'est moi, sylphe tendre*, morceau plein d'un charme exquis, qui traverse tout l'opéra et qui surprend toujours de la manière la plus agréable par son apparition inattendue; la ballade : *Le soir, à l'heure où tout sommeille*, est charmante; la chanson espagnole pétillante et pleine de finesse; beaucoup d'autres morceaux encore, et surtout les deux finals, sont d'une grande beauté. L'exécution est digne de l'ouvrage, et le public s'en est montré reconnaissant en rappelant tous les chanteurs. »

*** *Francfort*, 26 décembre. — Une jeune et jolie femme appartenant à une des meilleures familles de Prusse, Mme de Strauz, bru du général de ce nom, vient de débuter sur le théâtre de cette ville dans le rôle de Rosine, du *Barbier de Séville*. Il y avait de la hardiesse à se lancer, immédiatement après Mme Sontag, qui vient à peine de s'éloigner. Par bonheur, Mme de Strauz a parfaitement réussi. Une très-belle voix et une excellente méthode ont enlevé les applaudissements de la salle, qui s'est montrée indulgente, en faveur de ces précieuses qualités, pour un jeu encore empreint de beaucoup de timidité. La scène allemande, qui n'est pas trop riche en cantatrices indigènes, a fait, dans la personne de Mme de Strauz, une heureuse acquisition.

*** *Berlin*. — A la reprise des *Deux journées*, de Cherubini, on a surtout applaudi Mme Koester et M. Mantius ; la salle était comble. — On annonce que l'intendant général des théâtres a l'intention d'engager une troupe italienne, qui donnerait ses représentations pendant l'absence de Mlle Wagner. — Pour le jour anniversaire de la naissance de Beethoven, M. le maître de concert Rudersdorf avait organisé une soirée musicale dans la salle Sommer : on y a exécuté une symphonie de Beethoven, l'ouverture de *Fidelio*, *Adélaïde*, romance chantée par Mme Hering; et le même anniversaire a été dignement célébré à l'Académie de chant. — M. Ganz, le célèbre violoncelliste, a donné chez lui une matinée à laquelle assistait l'élite de l'aristocratie musicale : nous citerons, entre autres, MM. Meyerbeer, de Redern, de Hulsen, Taubert.

*** *Cologne*, 19 décembre. — Hier, Mme Sontag a débuté dans la *Fille du régiment* avec un éclatant succès.

— Le pianiste Willmers a donné un concert où il a été parfaitement accueilli par un auditoire peu nombreux.

*** *Hambourg*. — Nos concerts philharmoniques ont repris sous les plus heureux auspices, tant sous le rapport du programme que de l'exécution des divers morceaux.

*** *Bonn*. — Le 15 décembre, jour anniversaire de la naissance de Beethoven, la société de chant et la société Beethoven se sont réunies pour donner un concert, sous la direction de M. Wenigmann (partie instrumentale) et Heimroth (chant).

*** *Prague*. — Le jour de la Sainte-Cécile, le théâtre de la ville a donné pour la première fois le *Gu ux de mer*, opéra nouveau de M. Struppe.

*** *Weimar*. — Au théâtre Grand-Ducal a été mis à l'étude *Tiberius Gracchus*, opéra nouveau de M. Unger.

*** *Goerlitz*. — On vient d'inaugurer la nouvelle salle de spectacle, construite aux frais de la ville; le conseil municipal avait alloué pour cela 36,000 thalers.

*** *Turin*. — L'Alboni a débuté dans *Cenerentola*; il est inutile d'ajouter que l'admirable cantatrice a été accueillie avec enthousiasme. Nous n'avons point souvenance qu'un pareil prodige du chant ait paru parmi nous.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— **Piano.** Ecole de perfectionnement destinée spécialement aux jeunes artistes et tenue par une des meilleures élèves de Kalkbrenner. — S'adresser pour de plus amples renseignements au bureau de la *Gazette musicale*.

— **Le Traducteur musical**, cet ouvrage, d'une indispensable nécessité pour ceux qui apprennent la musique vocale et instrumentale, et dont la dédicace a été acceptée par M. F. Le Couppey, professeur au Conservatoire national de musique, contient, entre autres choses, la signification technique ou pratique en langue française, d'environ 1,700 mots italiens employés dans les œuvres musicales. Prix : 1 fr. — Se trouve chez les principaux éditeurs de musique de la capitale, et chez l'auteur, rue des Bons-Enfants, 21.

— **Un bon graveur de musique** qui voudrait travailler en Belgique peut s'adresser à M. L. Muraille, marchand de musique, rue de l'Université, 41, à Liége (Belgique).

Chez l'Auteur, rue Neuve-des-Mathurins, 39, et chez BRANDUS et Cᵉ, rue Richelieu, 103, et rue Vivienne, 40,

ALBUM DE CHANT POUR 1852,

PAR

MICHEL GIULIANI.

Professeur de chant au Conservatoire de musique de Paris.

POÉSIE DE : CASIMIR DELAVIGNE, BÉRANGER, VICTOR HUGO, ALFRED DE MUSSET, MÉRY, MME EMILE DE GIRARDIN ET MME DESBORDES VALMORE,

N° 1. Le Secret du cœur, romance.
2. Ta voix, tes Yeux, ton Cœur, mélodie.
3. Il faut aimer, mélodie.
4. Les Cloches du soir, mélodie.
N° 5. La Brigantine, mélodie.
6. La Fleur renvoyée, mélodie.
7. Le Retour aux montagnes, tyrolienne à deux voix.
N° 7. Promenade en gondole, barcarolle à deux voix.
9. Sérénade napolitaine.
10. La bonne Vieille, chansonnette.

PRIX : 12 FR. NET.

CHEZ FLAXLAND, EDITEUR, 4, PLACE DE LA MADELEINE,

ALBUM DE DANSE

DE

CHARLES SIVARD

CONTENANT :

QUADRILLE, VALSE, POLKA, REDOWA, GALOP, ETC.

Orné de gravures.

CHEZ **MANDEVILLE**, 42, RUE VIVIENNE, ET CHEZ **BRANDUS** ET Cᵉ, 40, RUE VIVIENNE, ET 103, RUE RICHELIEU :

ALBUM-BUVARD.

MUSIQUE, GRAVURES, VERS, tout cela accompagne un Buvard disposé avec goût et parfaitement approprié à sa destination. Voilà ce que cette publication élégante et nouvelle présente dans son ensemble ; c'est un Album, c'est un Buvard, selon l'usage qu'on en voudra faire, agréable aux uns, utile aux autres.

Musique : *Confidences d'jeune fille, villanelle pour chant avec accompagnement de piano ; une valse sentimentale ; deux mélodies hongroises ; et une pensée fugitive, pour le piano par* MICHEUX. — **Poésies**, *par* L. H. SAZERAC. — **Gravures** : *Six magnifiques gravures anglaises sur acier.*

Reliure en toile anglaise, prix net, 30 fr. — Reliure riche en maroquin ou en soie, prix net, 40 fr.

UN AN, 10 FR. POUR PARIS ET LA BANLIEUE. **88, rue Richelieu. — 20ᵉ Année.** PROVINCE : UN AN, 12 FR.

JOURNAL DES JEUNES PERSONNES

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION MORALE ET LITTÉRAIRE DE MLLE ULLIAC TREMADEURE.

RÉDACTION.

ÉDUCATION. — INSTRUCTION.

Religion. — Morale en action. — Nouvelles. — Poésie. — Histoire. — Littérature. — Voyages. — Sciences et Industrie. — Économie domestique. — Modes. — Travaux à l'aiguille. — Causeries. — Musique inédite.

Paraissant le 1ᵉʳ de chaque mois à partir de novembre.

Ce charmant recueil justifie pleinement tout ce qu'on est en droit d'attendre de la direction de MLLE ULLIAC TREMADEURE, dont les ouvrages, couronnés par l'Académie française, ont remporté, dans différents concours, tant de prix, de médailles d'or, et sont adoptés par toutes les institutions. — Les dessins des planches nombreuses que publie le *Journal des jeunes personnes*, sont inédits et faits par d'habiles artistes pour ce journal seul. — Envoyer un mandat sur la Poste, à l'ordre de M. le Directeur, 88, rue Richelieu. — Les Messageries font les abonnements sans augmentation de prix. — 5 vol. de la 2ᵉ série sont en vente aux mêmes prix.

Modes dessinées, gravées et coloriées par les meilleurs artistes. — Modèles d'aquarelle. — Tapisseries coloriées. — Grandes planches de Dessins de broderies, crochets, filets, tricots, ouvrages de fantaisie. — Patrons grandeur naturelle de robes. — Confections. — Corsets. — Chapeaux. — Lingeries, etc., etc.

En vente chez CHABAL, éditeur, boulevart Montmartre.

ALBUM DE CHANT POUR 1852,

PAR

E. DE HARTOG.

POÉSIE DE GUSTAVE MATHIEU ET LOUIS DE RICQLÈS.

AVEC UNE PRÉFACE PAR **MERY.**

Orne de belles lithographies par Célestin Nanteuil et Gustave Janet, et du portrait de l'auteur,

CONTENANT :

1° Le Diable à bord.
2° Le Dimanche au village.
3° Johanna.
4° Fleur des champs.
5° Dans ma maison.
6° Elle est morte.

ALBUM DE CHANT POUR 1852

DE

LÉOPOLD AMAT

POÉSIES DE :

Mme Roger de Beauvoir ; MM. Th. de Banville. Ph. Roger, A. Houssaye. F. Tourte.

DESSINS DE :

C. Nanteuil. Lazerges, Jorez. Aumont. Leroux.

RELIURE TRÈS-RICHE DE LUXE, 12 FRANCS.

EN VENTE CHEZ BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

ALBUM

DE

DOUZE ROMANCES

Avec accompagnement de Piano,

PAR

TH. LABARRE ET E. DASSIER,

Pourquoi?
Tout ou Rien.
La Peur.
Serais-je laide?
Tant mieux, Tant pis.
Philis.
Le Spahis.
L'Ombre.
Ange ou Démon.
Elle était là.
Loin du pays.
La Sœur des Marguerites.

Dessins de MM. MOUILLERON, Célestin NANTEUIL, Victor COINDRE et TEICHEL.
UN MAGNIFIQUE FRONTISPICE DE A. VIALON.
PRIX : 12 FR. NET.

ALBUM MUSARD

CONTENANT

CINQ NOUVEAUX QUADRILLES, UNE VALSE ET UNE POLKA

ORNÉ DES PORTRAITS DE MUSARD PÈRE ET FILS. — PRIX : 12 FR. NET.

Chez l'auteur, rue Hauteville, 21, et chez Brandus et Cᵉ, 103 rue Richelieu.

ŒUVRE COMPLET

DE SOLFÈGE ET DE CHANT

Pour toutes les voix.

PAR A. PANSERON,

Professeur de chant au Conservatoire, membre, de la Légion d'Honneur.

NOUVELLES ÉDITIONS.

Solfége.

Nos		Petite Édition. Prix net.
1. A B C. musical	25 f. »	2 50
2. Suita de l'A B C.	25 »	3 50
3. Solfége à 2 voix.	25 »	3 50
4. Solfége d'artiste.	48 »	6 »
5. Solfége sur la clef de *fa*, pour basse-taille et baryton.	42 »	6 »
6. Solfége d'ensemble à 2, 3 et 4 voix, en 3 parties.	72 »	15 »
Chaque partie.	25 »	6 »
7. Solfége du pianiste.	48 »	»
8. Solfége du violoniste	42 »	» »

Ouvrages nouveaux.

9. Solfége concertant à 2, 3 et 4 voix	60 »	9 »
En 3 parties. Chaque partie. A l'usage des orphéonistes, des classes d'ensemble et des pensions.	25 »	3 »
10. Solfége à changements de clefs, faisant suite au Solfége d'artiste, avec basse chiffrée, *net*	12 »	» »
11. Solfége progressif à 2 voix, pour basse-taille et baryton, sans accompagnement, *net*.	6 »	» »

Chant.

12. Méthode de vocalisation, en 2 parties, pour soprano et ténor	42 fr. »	
13. Méthode de vocalisation, en 2 parties, pour basse-taille, baryton et contralto.	42 »	
14. 25 Vocalises faciles et progressives pour mezzo soprano, précédées de 25 exercices.	25 »	
15. 12 Études spéciales, précédées de 12 exercices pour soprano ou ténor	25 »	
16. 12 Études spéciales, précédées de 12 exercices pour basse-taille, baryton ou contralto.	25 »	
17. 25 Vocalises et 25 exercices progressifs pour basse-taille, baryton et contralto.	25 »	
18. 20 Romances et 10 nocturnes à 2 voix, en 1 volume, *net*.	12 »	
19. Messe en solos pour ténor et basse-taille et soprano, *ad libitum*.	25 »	
20. 1 Morceau religieux à 2 voix, pour basse et baryton, avec accompagnement de piano ou orgue et mélodium, *ad libitum, net*	6 »	

Tous les ouvrages marqués 72, 60, 48 ou 42 fr., sont divisés en 2 ou 3 parties, à 25 fr. chaque.

Les chœurs et morceaux avec paroles du Solfége d'ensemble se vendent séparés, en grand et petit format.

EDITION ESPAGNOLE.

L'A B C, le Solfége à 2 voix, grand et petit format, la Méthode de chant pour soprano et ténor.

CHEZ BRANDUS ET Cᵉ, EDITEURS, RUE RICHELIEU, 103 ET RUE VIVIENNE, 49.

ALBUMS DE PIANO.

Difficile. — Contenant les dernières compositions de PRUDENT, HELLER, THALBERG, MATHIAS ET OSBORNE . . . . . 15 fr.
Moyenne force. — Contenant les dernières compositions de HUNTEN, ROSELLEN, DOHLER, VOSS, BLUMENTHAL, GERVILLE 15
Facile. — Contenant les derniers morceaux de ADAM, DUVERNOY, LECARPENTIER, PASDELOUP, ETTLING 12

PARIS — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 026 6